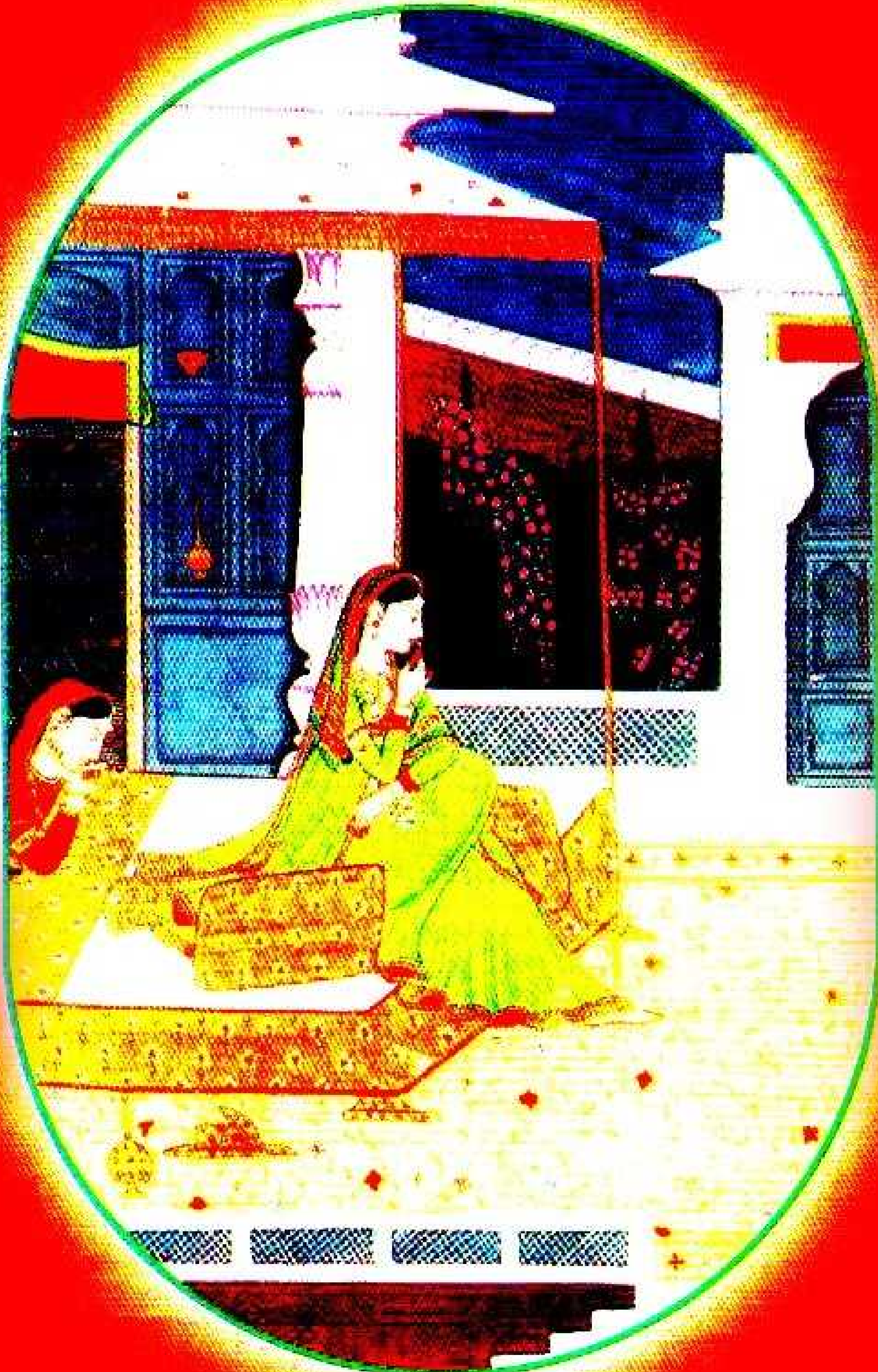
داستان سے افسانے تک



پروفیسر سید وقار عظیم

DISCLAIMER

All the books we provide on Kitaabiyat, are the digitalized versions of the Hardcopies we OWN. We **don't** promote piracy. If you like the books then **support their authors** by buying the originals.

Posting of our books in any forum/board/blog/website is STRICTLY PROHIBITED.

Uploading of our books to any other media uploading service / community reading services (i.e SCRIBD), without our permission is prohibited.

The hardwork we do, in presenting the books to you, takes quite lot of effort. With every page Photoshopped, and every line checked for its readability, should be respected

Some people are **stealing** our work, we need your help, if you see our books anywhere other than Kitaabiyat, please let us know. We'll consider it your support for the promotion of **Urdu Literature**.

Support us by keep visiting and also by telling others about Kitaabiyat.

Prof. Akbar

Prof. Muhammad Akbar Qureshi

مندرجات :

داستان سے افسانے تک

کہانی سے انسان کی دلچسپی اور اس مشغلے سے اس کا لگاؤ، اس کی اجتماعی زندگی کی ایسی حقیقت ہے جسے تاریخ کی سنجیدگی اور اس کے فکر کی منطق نے بھی پورے وثوق کے ساتھ تسلیم کیا ہے۔ انسان اپنی حیاتِ اجتماعی کے بالکل ابتدائی دور میں فطرت کی جن قوتوں سے نبرد آزما اور برسرِ پیکار رہتا، اس پیکار اور کشمکش میں اسے سختی کی جن منزلوں سے گزر کر فتح و ظفر کا روح افزا جلوہ دیکھنے کی مسرت حاصل ہوتی تھی، اس کی روداد میں اس کے لئے قندِ مکرر کی چاشنی تھی۔ کام و دہن کو اسی چاشنی سے آشنا کرنے کی خواہش نے اسے آپ بیتی دہرانے کا عادی بنایا۔ یہی کہانی کہنے یا داستان سرائی کا آغاز ہے۔ تھکے ہارے انسان کو اپنے سارے دن کی تھکن دور کرنے کے لئے فطرتاً کسی ایسے مشغلے کی جستجو ہوتی تھی جو اس کے فطری احساسِ برتری کو بھی تسکین دے سکے اور اس پر عارضی طور پر ایسی خود فراموشی بھی طاری کر سکے کہ اس ماحول میں حقائق کی سختیاں اور تلخیاں اسے نہ ستائیں۔ انسانی زندگی میں یہی رومان کی لذتوں کی ابتدا ہے۔ اپنی ان کشمکشوں کو دہرانے اور رومان کی لذتوں میں گم ہونے کے علاوہ اس مشغلے میں ایک اور بڑی بات یہ تھی کہ ساری کہانیاں ایک دوسرے کو سمجھنے اور اس طرح ایک دوسرے سے قریب آنے کا بھی وسیلہ تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کی وہ زندگی جس کا پس منظر کوہ و بیاباں کی سنگینیاں

اور پہنائیاں ہیں، اس کی داستان سرائیوں سے گونج رہی ہے ـــــ اس کی ساری رنگینیاں اور اس کا سارا رومان انھیں کہانیوں اور داستانوں کی بدولت ہے۔

انسان نے کوہ بیاباں سے نکل کر، اور سنگِ خارا کی سختیوں سے اپنا رشتہ توڑ کر، لہلہاتی کھیتیوں سے اپنا ناتا جوڑا اور اس ناتے کے ساتھ اس کے جسم کو راحت و آسائش میں زیادہ لطف محسوس ہونے لگا تو اس کی کہانیوں کا انداز ذرا بدلا لیکن اس بدلے ہوئے انداز میں بھی کہانی کے وہ بنیادی محرکات قائم رہے جو اس کی حیاتِ اجتماعی کے ابتدائی دَور کی خصوصیت تھے ـــــ وہ اب بھی کہانیوں میں اپنے کارناموں کی روداد سنکر خوش ہوتا تھا، اب بھی کہانیاں اس کے جذبۂ برتری کی تسکین کا باعث تھیں اور اب بھی کہانیوں میں لے حقیقت سے الگ ہٹ کر رومان، تصوّر اور تخیل کی ایک ایسی دنیا نظر آتی تھی جس میں اسے حقیقت کی آزمائشوں سے مکمل نجات حاصل ہو جاتی تھی۔ انسانی زندگی کی مدنیت کی پیچیدگیوں اور تہذیب کی شائستگیوں نے بھی کہانی کی کشش میں کوئی کمی نہیں ہونے دی یہاں تک کہ جب اس نے تجربات، مشاہدات اور محسوسات کو ضبطِ تحریر میں لانا شروع کیا تو کہانی کے ساتھ یہی ابتدائی تصورات وابستہ رکھے ـــــ کہانی دلچسپی کا ایک مشغلہ ہے، کہانی انسان کے ان کارناموں کی روداد ہے جس میں اس نے اپنے ماحول کی کسی متصادم قوت کے مقابل آکر اس پر فتح حاصل کی ہو، کہانی انسان کے احساسِ برتری کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ کہانی حقائق کی دنیا سے دور تخیل تصوّر اور رومان کے ایک جہانِ تازہ کی تصویر ہے ـــــ کہانی کا یہی تصور ہماری داستانوں کا بنیادی تصوّر ہے۔

ہماری داستانوں کی تاریخ انیسویں صدی کے نصف آخر میں شروع ہوتی ہے[1] اور جن تصانیف کو ہم باقاعدہ داستان کہہ سکتے ہیں ان میں سب سے

[1] میں نے وجہی کی سب رس کو جو بعض نقادوں کے نزدیک اردو کی پہلی داستان ہے اس خیال سے اپنے بیان کا جزو نہیں بنایا کہ وہاں مصنف کا مقصود کہانی سنانا نہیں۔

پہلی تحسین کی نوطرز مرصع[۱] ہے۔ اس کے چند ہی سال بعد فورٹ ولیم کالج کا دور شروع ہو جاتا ہے اور زرین کی نوطرز مرصع یا باغ وبہار (تالیف سنہ ۱۸۰۱ء) اور انشا کی "رانی کیتکی کی کہانی" (تصنیف سنہ ۱۸۰۳ء) کو چھوڑ کر بیسویں صدی میں جتنی داستانیں لکھی گئیں وہ سب کی سب فورٹ ولیم کے منصوبے کے ماتحت لکھی گئیں۔ ان دو کی داستانوں میں باغ وبہار (میرامن) حیدر بخش حیدری کی آرائشِ محفل اور طوطا کی کہانی، خلیل علی خاں اشک کی داستانِ امیر حمزہ، بہار علی حسینی کی نثر بے نظیر، مظہر علی ولا اور للو لال کی بیتال پچیسی، کاظم علی جوان اور للو لال کوی کی سنگھاسن بتیسی زیادہ مقبول و معروف ہیں اور سنہ ۱۸۰۱ء اور سنہ ۱۸۰۴ء کے درمیان لکھی گئیں۔ فورٹ ولیم کالج کے دَور کے بعد انیسویں صدی کے آخر تک جو بے شمار داستانیں تصنیف ہوئیں ان میں محمد بخش مہجور کی نورتن (۱۸۱۴ء) سرور کی فسانہ عجائب، نیم چند کھتری کی گل صنوبر (۱۸۳۷ء) الف لیلہ (۱۸۴۲ء، ۱۸۴۴ء) بوستانِ[۲] خیال، طلسمِ ہوش ربا، سخن دہلوی کی سروشِ سخن (سنہ ۱۸۶۰ء) شیوکن کی طلسم حیرت (۱۸۷۲ء) اور الف لیلہ (مرزا حیرت اور رتن ناتھ سرشار) زیادہ مشہور ہوئیں۔ ان مشہور و معروف داستانوں کے علاوہ جن کا حجم کئی ہزار صفحے ہے، اسی دوران میں سینکڑوں داستانیں لکھی گئیں۔ ان میں سے بہت سی چھپیں اور بہت سی اب بھی کتب خانوں میں غیر مطبوعہ کتب کے خزانوں میں شامل ہیں۔

ان سب داستانوں کے مطالعے کے بعد پڑھنے والا جو کتابوں کو طالب علم کی طرح پڑھتا ہے، بڑی آسانی سے کچھ ایسی باتیں تلاش کر لیتا ہے جن سے یہ سب تصانیف ایک خاص صنف کے دائرے میں آجاتی ہیں۔ ان سب داستانوں میں بوستانِ خیال اور داستانِ امیر حمزہ (اور طلسم ہوش ربا) جیسی ضخیم و حجیم اور لحیم شحیم

---

[۱] نوطرز مرصع کا سنہ تصنیف (یا تالیف) سنہ ۱۷۷۵ء اور سنہ ۱۷۸۸ء کے درمیان ہے۔ اس کے ۔ ۔ ۔ نو آئین ہندی۔ مہرچند کھتری (۱۷۹۳ء)

[۲] ان دونوں کتابوں کے ساتھ میں نے مصنفوں کے نام کتابوں کے سنہ تصنیف اس لئے نہیں لکھے کہ ان کتابوں کے حصے مختلف مصنفوں نے مختلف سنوں میں دہلی اور لکھنؤ میں تالیف کئے۔

داستانیں بھی شامل ہیں اور بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی، طوطا کہانی اور آرائشِ نورتن میں چھپی ہوئی ایک ایک دو دو صفحوں کی کہانیاں بھی، اور ان دونوں کے بیچ میں الف لیلہ کے نسبتاً بڑے اور رانی کیتکی کی کہانی جیسے متوسط قد و قامت کے قصے بھی۔ لیکن ضخامت اور حجم سے قطع نظر ان سب میں کچھ مشترک باتیں ایسی ہیں جو انہیں ترتیب، ساخت اور اس سے بھی بڑھ کر دلچسپی کے نقطۂ نظر سے ایک ہی زنجیر کی کڑیاں بناتی ہیں۔ ایک خاص قسم کا قاری، ان کی تفصیلات کے فرق کے باوجود ان سب میں ایک ہی قسم کی دلچسپی محسوس کرتا ہے، ایک ہی طرح کا تاثر قبول کرتا ہے اور ایک ہی قسم کے ردِ عمل سے دو چار ہوتا ہے۔ یہ سب داستانیں پڑھنے والوں کے لئے ایسی تفریح، دلچسپی اور ذہنی انبساط کا سرمایہ مہیا کرتی ہیں جس میں منطق اور استدلال کی کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ ان سب داستانوں اور کہانیوں کا مقصد بنیادی طور پر صرف یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کی دلچسپی کا ذریعہ بن سکیں اس دلچسپی کے حصول کے لئے لکھنے والوں نے عموماً ایک ہی سے نسخے استعمال کئے ہیں۔

ان چھوٹی بڑی سب داستانوں میں دلچسپی پیدا کرنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ قصے کو جہاں تک ممکن ہو طول دیا جائے تاکہ پڑھنے والا زیادہ سے زیادہ عرصے تک حقیقت کی دنیا کو بھول کر رومان اور تخیل کی دنیا کی سیر کر سکے۔ کہانی کو طویل بنانے کے لئے ہمارے داستان نویسوں نے عموماً یہ انداز اختیار کیا ہے کہ وہ اصل قصے کے ساتھ ضمنی قصے بڑھا کر پڑھنے والے کی توجہ اور انہماک کے لئے نئی نئی راہیں نکالتے رہتے ہیں۔ باغ و بہار جیسی متوازن اور فسانۂ عجائب جیسی ادبی داستان میں بھی یہ خصوصیت موجود ہے اور سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی اور طوطا کہانی جیسی کہانی نما داستانوں میں بھی ایک کہانی سے دوسری کہانی پیدا ہوتی ہے۔ آرائشِ محفل، بوستانِ خیال اور طلسمِ ہوش رُبا اور داستانِ امیر حمزہ کی تو یہ یوں بھی امتیازی خصوصیت ہے۔ اُردو کی ..... داستانوں میں رانی کیتکی کی کہانی اور آرائشِ نورتن کو مستثنیات سمجھئے۔ اصل کہانی میں ضمنی کہانیوں کا اضافہ کرکے انہیں

طول دینے کی کوشش میں کہانی کی وحدت، اس کے تناسب و توازن اور مجموعی تاثر میں جو کمی آتی ہو (اور جسے اب کہانی کے فن کا ایک ناگزیر عنصر سمجھا جاتا ہے) اس کا احساس ہمارے داستان گویوں کو بالکل نہیں تھا۔ کہانی کی ابتدا کے بعد اس منزل کا آنا جب مسئلہ ایک واضح شکل اختیار کرتا ہے اور کہانی ایک خاص راستہ پر چل کر ارتقا کے مختلف مرحلے طے کر کے نقطۂ عروج اور خاتمہ تک پہنچتی ہے' داستان کے فن کی روایت میں شامل نہیں تھا (کہانی میں اٹھان بھی کوئی چیز ہے۔ اس کا تصور سید انشا نے رانی کیتکی میں البتہ پیش کیا ہے^۱) کہانی میں جس چیز کو SUSPENSE کہتے ہیں اور جو کہانی کی دلچسپی کا لازمی عنصر ہے داستانوں میں ہے ضرور، لیکن عموماً اس پر ایک طرح کا تصنع غالب ہے اسی تصنع کی وجہ سے داستان پڑھنے والے کو پوری طرح اپنی گرفت میں لینے سے قاصر رہتی ہے۔

لیکن داستان گو کے پاس داستان میں دلچسپی پیدا کرنے اور قاری کو اپنا ہم نوا بنانے کے لئے اور بہت سے وسیلے ہیں:-

ان بہت سے وسیلوں میں ایک وسیلہ یہ ہے کہ وہ حقیقت کی دنیا سے الگ پڑھنے والے کے لئے رومان کا ایک جہانِ دلکش آباد کرتا ہے۔ اس دنیا میں ان لوگوں کی کثرت و فراوانی ہے جنھیں خدا نے تاجداری و جہاں بانی کا شرف بخشا ہے۔ بادشاہ، وزیر، امیر، تاجر سے اس دنیا کی رونق اور آبادی ہے۔ بادشاہوں وزیروں، امیروں اور تاجروں کی اس دنیا کی رونق، اسکے شان و شکوہ، اس کی شانِ جلال و جمال میں ہی قاری کے لئے وہ کشش ہے جس سے وہ اپنی سیدھی سادی حقیقت کی دنیا میں محروم رہتا ہے۔ اس رنگین، حسین و جمیل اور پُر شکوہ دنیا کی تشکیل و تعمیر داستان گو کے فن کی روایت کا حصہ ہے اور اپنی روایت کی اس دلکشی سے وہ قاری کے دل کو موہتا ہے۔

---

[1] انشا نے اسے اُبھار کے لفظ سے ظاہر کیا ہے۔ تمہید کے بعد رانی کیتکی کی کہانی میں یہ عنوان ہے: "کہانی کا اُبھار اور بول چال کی دلہن کا سنگار"

بادشاہوں، وزیروں، امیروں کی اس دنیا پر پریوں کا سایہ بھی ہے۔ پریاں جن، دیو، ساحر اور نجومی رومان کی اس عجیب وغریب دنیا کے باسیوں کے مسرت وغم میں ان کے شریک ہیں اور اس لئے پڑھنے والے کو اس دنیا میں ایسی ایسی باتیں نظر آتی ہیں جو عقل وفہم کی رسائی سے باہر ہیں۔ ان غیر معمولی اور مافوق الفطرت باتوں کو عقل کسی صورت میں بھی قبول نہیں کر سکتی۔ اس لئے کہ انسانی تجربے اور مشاہدے کے لئے یہ سب کچھ انوکھا اور نرالا ہے لیکن داستان گو کا دائرۂ عمل دنیائے حقائق کے بجائے عالمِ سحر اور جہانِ نظر کے بجائے عالمِ تخیل وتصوّر ہے اس لئے داستان کا قاری اسی دنیا کی سیر سے مطمئن ومسرور ہوتا ہے اور یوں داستان گو کے اس فنی منصب کی تکمیل ہو جاتی ہے کہ وہ قاری کے لئے سرور وانبساط کا سرمایہ مہیا کرے۔

تخیل وتصوّر کی اس دنیا کے باشندے یوں دیکھنے میں ہماری دنیا کے انسانوں سے ملتے جلتے ہوتے ہیں لیکن اپنے غیر معمولی عمل اور قوتوں کی بنا پر ان کی سیرت اور شخصیت مثالی بن جاتی ہے ـــــــ جو نیک ہے وہ نیکیوں کی ان سب خصوصیات کا حامل ہے جو انسان کے تصور میں آسکتی ہیں، جو بد ہے وہ بدی کا ایسا مجسمہ ہے کہ شیطان بھی اس سے پناہ مانگتا ہے۔ نیکی اور بدی کی قوتوں کے حامل اور علم بردار ان مثالی کرداروں کی شناسائی پڑھنے والوں کو اس لئے مطمئن کرتی ہے کہ یہاں انہیں وہ اہم اقدار برسرِ عمل دکھائی دیتی ہیں جن کا حقیقت کی دنیا میں وہ صرف تصور کر سکتے ہیں۔ وہ بدی جو اسے زندگی میں ہمیشہ سختیوں اور آزمائشوں میں مبتلا رکھتی ہے، یہاں نیکی سے متصادم ہوتی ہے تو ہمیشہ شکست کھاتی ہے اور یہی چیز اس کی خوشی کا سرچشمہ ہے۔ داستان گو نے اپنی داستانوں کے ذریعہ انسان کو یہی خوشی دی ہے۔ اس لئے عقل ومنطق سے عاری ہونے پر بھی وہ اس کی دلچسپی کا وسیلہ ہے۔

داستانوں نے انسان کے لئے عملی زندگی کا ایک ایسا ضابطہ مرتب کیا ہے

جس میں عیش و عشرت کی فراوانی ہے، جرأت، ہمت، شجاعت اور مردانگی کے بدلے ابدی سکون و راحت کا انعام ہے۔ مروت، محبت اور دردمندی کے بدلے جاہ و ثروت ہے۔ عارضی سخت کوشی کے بدلے دائمی راحت ہے۔ یہ دنیا مشاہدہ اور فکر نے نہیں تصور و تخیل نے آباد کی ہے اور اس کی تزئین میں ادبیت و شعریت نے اپنی پوری قوتیں صرف کی ہیں اس لئے ہر طرف حسن و جمال کے جلوے ہیں اور یہی بات قاری کے لئے کشش کی ہے۔

ہماری داستانوں نے کہانی میں دلچسپی و دلفریبی کی تخیل و تصور کی، کشمکش اور جدوجہد کی اور پھر شادمانی و مسرت کی، سکون و راحت کی، باطل پر حق کی فتح کی، انسان اور فطرت کے تصادم اور ہم آہنگی کی، مادہ، روح اور سحر و افسوں کی نیرنگیٔ عمل کی فضا بنائی اور اس طرح ایک ایسی دنیا بسائی جو کبھی کبھی حقیقت کی دنیا سے بھی زیادہ سچی اور قابل یقین نظر آتی ہے۔ جو کچھ فطری نہیں وہ یہاں فطری اور جو ناقابلِ یقین ہے وہ یقینی اور قابلِ قبول بن جاتا ہے۔ یہاں فن کی ساری روایت دل کے تقاضوں پر قائم ہے کہ اسی تقاضے کی منطق وہ واحد منطق ہے جس میں مخاطب کی دلچسپی اور اس کی خوشنودی کا مقام سب سے پہلا بھی ہے اور سب سے اونچا بھی۔

ابھی اردو میں داستان گوئی کا عہد شباب ختم نہیں ہوا تھا کہ کہانی کی ایک نئی صنف نے جنم لیا[۱] اور اس طرح کہانی کی روایت نے ایک دوسری طرف رخ

---

[۱] اردو کا پہلا ناول مراۃ العروس ۱۸۶۹ء میں تصنیف ہوا اور ذیل کی داستانیں اس سنہ کے بعد تصنیف، تالیف و ترجمہ ہوئیں۔

داستان امیر حمزہ ـــ سید محمد عبداللہ بلگرامی (۱۸۷۱ء) طلسم حیرت ـــ

جعفر علی شیون (۱۸۷۲ء) بوستان خیال ـــ محمد عسکری و آغا تجو (۱۸۸۲ء تا ۱۸۹۱ء)

داستانِ امیر حمزہ ـــ تصدق حسین، محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر (۱۸۸۳ تا ۱۹۰۱ء) ہزار داستان

حامد علی خاں (۱۸۸۹ء) شبستان حیرت ـــ مرزا حیرت دہلوی (۱۸۹۲ء) الف لیلہ ـــ

رتن ناتھ سرشار (۱۹۰۱ء)

پھیرا۔ نذیر احمد کے ناولوں نے کہانی کو تخیّل اور تصوّر کی دنیا بسانے کے بجائے حقیقت کی دنیا میں قدم رکھنا سکھایا۔ کہانی کو محض دلچسپی اور تفریح کی چیز سمجھنے کے بجائے اسے معاشرتی زندگی کے مقاصد کا حامل اور علم بردار بنانے کی تعلیم دی۔ رومانیت کو کہانی کے لئے جنسِ غریب قرار دے کر حقیقت کو اسکی بنیاد بنایا۔ خیر اور حق کے عالمگیر تصورات کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص معاشرے کے مسائل کو کہانی کے رگ و پے میں جذب و سرایت کیا۔ اور بیان میں شعریت ادبیت اور رنگینی کو مقصود بالذات سمجھ لینے کے بجائے اسے زندگی کے مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا اور تکلّف و تصنّع کی جگہ سادگی کو (ایسی سادگی کو جس پر تصنّع کا سایہ نہ پڑا ہو) حسنِ کلام کا زیور جانا اور سادگیٔ بیان کی معنوی وسعتیں اور اسکے امکانات واضح کیۓ، پھر بھی داستان کی قائم کی ہوئی اس روایت کو اپنا رہنما بنایا کہ کہانی کے کردار حقیقی سے زیادہ مثالی ہوں اور ان سے ایسے غیر معمولی افعال و اعمال وجود میں آئیں کہ دنیا محوِ حیرت رہ جائے۔ وہ نیکی کے جس راستے پر گامزن ہوں وہی راستہ زندگی کا سب سے پسندیدہ راستہ معلوم ہو اور اس راستے پر چلنے والے کو بہرصورت کامیاب و کامران دکھایا جائے اس لئے کہ ناظر کی خوشنودی اسی طرح حاصل ہوسکتی ہے۔ نیکی کے ساتھ داستان گویوں کو جذباتی اور مبالغہ کی حد تک غیر منطقی لگاؤ ہوتا تھا۔ اسے نذیر احمد نے بھی اسی طرح قائم رکھا اور اس کی خاطر فن کی ہر نزاکت و لطافت کی قربانی دی۔ ابتدائی دور کے ناول نگاروں میں شرر اور سرشار نے بھی داستان کی روایت کے ساتھ کسی نہ کسی طرح اپنا رشتہ قائم رکھا۔ سرشار کی ٹھوس حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ فسانۂ آزاد میں واقعہ نگاری کی رنگینی، طرزِ بیان کی صنعت گری اور کردار وں کے عمل میں حد درجہ کی سنجیدگی کے ساتھ مبالغہ اور مضحکہ کا امتزاج اور قدم قدم پر معمولی سے فعل کو فہم کا رنگ دینے کا رجحان داستان کی روایت کے باقیاتُ الصالحات ہیں۔ اسی طرح شرر کے ناولوں میں (خصوصاً تاریخی ناولوں میں

بہادری اور جاں بازی کے مبالغہ آمیز کارناموں کی کثرت، ہیرو کی تاریخی شخصیت کی صداقت میں تخیل کی رنگ آمیزی، مناظرِ فطرت کے بیان میں واقعہ نگاری کے بجائے شاعرانہ تصور آفرینی کا غلبہ اور منطق کے احساس کو بھلا کر کہانی کو طرب انگیز انجام دینے کی کوشش اور ان سب باتوں میں فن کے مطالبات کی پیروی کے بجائے قاری کی خوشنودیٔ مزاج کی تسکین کا خیال داستان کی روایت کے عناصر ہیں۔ ناول اپنے ابتدائی دور میں، یا یوں کہنا چاہیئے کہ نذیر احمد، شرر اور سرشار کے ہاتھوں حقیقت کی زندگی کا مصوّر، ترجمان، مفسّر، نقاد اور خدمت گزار بن کر بھی اپنے آپ کو تخیل، تصوّر اور شعریت کی ان قدروں سے جدا نہیں کرسکا جنکی مدد سے داستان نے ایک جہانِ نو بنانے کی روش کو اپنا شیوہ بنایا تھا۔ نذیر احمد، شرر اور سرشار نے داستان کی روایت کو عزیز رکھتے ہوئے بھی کہانی کو حقیقت نگاری اور احترامِ فن کا جو انداز سکھایا تھا اسے ان کے بعد آنے والوں نے تکمیل کی راہ دکھائی۔ ہماری ناول نگاری کا دوسرا دورِ تکمیلِ راہ کی مختلف منزلوں کی نشان دہی کرتا ہے۔

اس دور کے لکھنے والوں میں سجاد حسین کے علاوہ مرزا سودا اور مرزا محمد سعید کے ناول بعض حیثیتوں سے کہانی کے فن کے ارتقا میں ایسے مدارج طے کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جنکے طے کیے بغیر فن کے نصب العین تک رسائی ناممکن ہے۔

سجاد حسین نے لکھنوی معاشرے کو اپنے ناولوں کا پس منظر بنا کر مرقع کشی اور اصلاح معاشرت کے جو مطالبات پورے کرنے کی کوشش کی ہے اس میں ان کے سامنے ہمیشہ یہ بات بھی رہی ہے کہ قاری اصلاحی مقصد میں ان کا ہم نوا ہونے کے ساتھ ساتھ کہانی میں دلچسپی بھی محسوس کرے۔ کہانی میں دلچسپی کے عناصر کا وجود کہانی کی روایت کے تسلسل کا مظہر ہے اور روایت کے اس پہلو کو ہمارے کہانی لکھنے والوں نے (جن میں ناول نگار اور افسانہ نگار بھی شامل ہیں) اکثر یاد رکھا ہے۔ یہاں تک کہ مرزا سودا اور مرزا محمد سعید بھی جو فلسفیانہ نفکر،

منطقی ترتیب اور نفسیاتی تجزیہ کو ناول کے ضروری اجزا جانتے ہیں۔ اس حقیقت کو فراموش نہیں کرتے کہ فلسفہ، منطق اور نفسیات میں جب تک ایسے عناصر شامل نہ کیے جائیں کہ وہ قاری کے لئے قابلِ قبول بن سکیں، کہانی میں ان کی کوئی جگہ نہیں۔ اس طرح کہانی نے جو سفر داستان کی رنگین، رومانی اور تخیلی سرزمینوں میں شروع کیا تھا اور پھر نذیر احمد کی رہنمائی میں محض تخیل و تصور کو چھوڑ کر حقیقت کی سادہ دنیا میں قدم رکھا تھا۔ رسوا اور مرزا محمد سعید کی رہبری نے اسے نفسیات کی پُرپیچ وادیوں سے آشنا کیا۔

نذیر احمد نے کہانی کو محض نشاطِ خاطر کا ایک ذریعہ سمجھنے کے بجائے اس سے معاشرتی اور اخلاقی اصلاح کا اہم کام لیا۔ شرر نے اصلاح کے اس مقصد و منصب کو اور زیادہ واضح شکل دے کر اسے وسیع تر قومی مقاصد کے لئے استعمال کیا۔ سرشار نے بھی، گو ایک مصنوعی انداز میں ہی، زمانہ کی روش سے متاثر ہو کر اپنے ناولوں میں تزئینِ اخلاق کی طرف اشارے کیے۔ رسوا اور مرزا محمد سعید کے ناولوں (امراؤ جان آدا اور خوابِ ہستی) میں مقصدیت کی بنیادیں اور زیادہ مضبوط اور اس کی جڑیں اور زیادہ گہری ہوئیں۔ نذیر احمد کے یہاں زندگی کے پس منظر کے باوجود مصنف کی اصلاح کا جذبہ اور مقصدیت قاری کی خوشنودی کے احساس پر غالب ہے۔ شرر کے یہاں کم تر اور سرشار کے یہاں نسبتاً زیادہ۔ قاری کو اپنے آپ سے قریب لانے کا احساس نمایاں ہے۔ لیکن اس احساس کو شرر اور سرشار دونوں نے جو عملی شکل دی ہے اس میں ہر جگہ تصنع نمایاں ہے۔ کہیں شاعرانہ منظر نگاری کی شکل میں، کہیں سستے اور جذباتی رومان کے پیرایہ میں، کہیں جوشیلے اور ولولہ انگیز واقعات کے ذکر میں اور کہیں کہانی کے ایسے انجام میں جو کہانی کے اٹھان، ارتقا اور نقطۂ عروج کے ساتھ منطقی مطابقت نہیں رکھتا بلکہ قاری کے تصورات کی ہم نوائی کو اپنا مقصد جانتا ہے۔ مرزا محمد سعید اور مرزا رسوا کے ناولوں میں قاری کی خوشنودی کے

یہ مصنوعی اور جذباتی وسیلے اعتدال و توازن کا قرب حاصل کرتے ہیں اور لکھنے والے فکر، تخیل اور مقصدیت میں مناسب امتزاج پیدا کر کے فن کی اس روش کا آغاز کرتے ہیں جو واضح طور پر ناول کے فن کی روش ہے۔ کہانی کے مختلف اصناف ہیں، اس رشتہ کی بنا پر کہ انسان کی یہ فطرت اس کی محرک ہے کہ وہ انسانی زندگی کے متعلق زیادہ سے زیادہ جانے اور اس کے احساسِ برتری کو زیادہ سے زیادہ تسکین کا سامان میسر آئے، ایک خاص طرح کا ربط اور تسلسل ہے اور اس لئے داستان اور ناول کی بنیادوں میں یہ مشترک محرکات مچلتے اور تڑپتے دکھائی دیتے ہیں لیکن ان مشترک عناصر کے علاوہ جنہیں فنی تسلسل کا لازمی اور منطقی تقاضا کہنا چاہیئے، ناول نے ایک منفرد صنفِ ادب کی طرح جنم لیا اور اس کے باوجود کہ دیکھنے والی نظر فن کے پردوں کو اٹھا کر داستان اور ناول کے ادبی رشتے کو آسانی سے محسوس کر لیتی ہے، اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ناول کا ایک علیحدہ فن ہے۔ اس فن کی ابتدا نذیر احمد سے ہوئی۔ شرر اور سرشار نے اس فن میں بعض چیزوں کا اضافہ کیا لیکن داستان اور ناول کو ایک دوسرے سے پوری طرح الگ نہ کر سکے۔ یہ صورت سب سے پہلے امراؤ جان آدا اور خوابِ ہستی میں پیدا ہوئی۔ اس کے بعد تقلید کا ایک ایسا دور آیا جس میں محمد علی طبیب مسعود غم راشد الخیری نے بنی بنائی روشوں کی تزئین و ترتیب کی اور پھر ناول کا فن ایک ایسی منزل پر پہنچا جسے پریم چند کی منزل کہنا چاہیئے۔

پریم چند کی ناول نگاری کئی حیثیتوں سے اردو میں ناول نگاری کے فن کی تکمیل کی منزل ہے۔ پریم چند کے معاشرتی اور سیاسی زندگی کے گہرے مشاہدے، اس مشاہدے کے ساتھ فرد اور جماعت کی زندگی کے اہم مسائل کے مطالعے، اس مشاہدے اور مطالعے کے بعد فکر، تخیل اور جذبات کی صحیح آمیزش اور پھر ان سب چیزوں کو فن کے سانچے میں ڈھالنے کے واضح احساس اور احساس کو پوری ذمہ داری کے ساتھ عملی شکل دینے کی کوشش نے ان

کے ناولوں کو اردو ناول نگاری میں فن کا معیار بنایا ہے۔ پریم چند کے ناولوں کا قائم کیا ہوا معیار واقعہ نگاری کی تفصیلات و جزئیات، کردار نگاری کی جذباتی و نفسیاتی بنیاد اور فن کی ترتیب و توازن کی کسوٹی بھی ہے اور ایک سوچنے اور محسوس کرنے والے انسان کے تجربات و محسوسات کی ایسی تصویر بھی جس میں زندگی کی صداقتوں اور فن کی نزاکتوں کا یکساں احترام کیا گیا ہے۔ پریم چند کی ناول نگاری کا ابتدائی دور تو یقیناً ایک شدید قسم کی جذباتی اصلاح پسندی کا دور ہے۔ لیکن اس کے آخری ایام یقیناً زندگی اور فن کے امتزاج کا بےحد دلکش نمونہ ہیں۔ اس نمونے کو کہیں کہیں مغرب کے بلند ترین معیاروں کا ہمسر تسلیم کرنے میں ضرور تامل ہوتا ہے لیکن اس میں یقیناً کوئی شبہ نہیں کہ اردو میں ناول نگاری کے فن کی معراج وہی ہے جہاں پریم چند نے اسے پہنچایا تھا۔ گئودان اور میدانِ عمل پریم چند کے ایسے ناول ہیں جن میں کہانی کی روایت کے بہترین عناصر مجتمع ہیں۔ ہماری داستان نے کہانی کو حسنِ تہذیب کا نقش، رنگینیٔ رومان و تخیل کا مرقع اور جذباتی اور ذہنی تسکین و لطف اندوزی کا وسیلہ بنا کر کہانی کے فن میں ایک مخصوص صنف کا اضافہ کیا، اسے ہمارے ناول نے پوری طرح اپنے اندر سمو کر کہانی کو ایک صنف دی جس میں بھرپور زندگی بھی ہے اور بھرپور فن بھی، ایک کا پھیلاؤ، دوسرے کی گہرائی، ایک کی پیچیدگیاں، دوسرے کی نزاکتیں، ایک کا حسن و جمال اور دوسرے کی اثرانگیزی۔

لیکن جس طرح زندگی ایک جگہ نہیں ٹھہرتی فن بھی اس کی بےچینی اور بےقراری کا ساتھ دیتا رہتا ہے۔ زندگی آگے بڑھتی ہے، فن بھی آگے بڑھتا ہے، اس لئے کہ زندگی فن سے اسی بات کی طالب اور متقاضی ہے اور فن زندگی کی اس طلب اور تقاضے کا ساتھ نہ دے سکے تو زندہ نہیں رہ سکتا۔

زمانے نے ادیب اور فن کار سے کہانی کی ایک ایسی صنف کا

تقاضا کیا تھا جو رومان کی رنگینیوں کے بجائے زندگی کی سادہ دپر پیچ حقیقتوں کی حامل ہو ــــــ ایک ایسی صنف جس میں فنکار کے تخیل اور تصور کی جدت پسندی نہیں بلکہ تفکر کی گہرائی شامل ہو، جس میں انسان زندگی کی تلخیوں سے گھبرا کر ایک ان دیکھی دنیا کی سیر کرنے کی جگہ اس کی کشمکشوں سے دوچار اور نبرد آزما ہو، جہاں اسے زندگی سے فرار کی نہیں اس سے اُلجھنے اور اس کی الجھنوں کو سلجھانے کی تعلیم ملے ــــــ جہاں فنکار محض مصور نہیں، مبصر، نقاد اور معلم کے فرائض اور منصب پورے کرنے کی خدمت انجام دے، جہاں جذبات اور احساسات پر فن کی منطق حاوی اور غالب نظر آتے۔ زمانے کی اسی طلب اور تقاضے نے ناول کی تخلیق کی اور آہستہ آہستہ اس نے داستان کی جگہ لے لی۔

ناول شروع ہوا، اس نے ارتقا کے مختلف مدارج و مراحل طے کئے لیکن زمانہ بدلا تو اس کے تغیر پسند مزاج نے ایک دوسری طرح کی کہانی کا مطالبہ کیا، ایسی کہانی جو زندگی کی ساری وسعتوں پر حاوی اور اس کی گہرائیوں کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی ایک ایسے فن کی علم بردار ہو جہاں ایجاز و اختصار کی حکمرانی ہو۔ جاگیردارانہ نظام اور عشرت پسند تہذیب کے تقاضوں نے داستان جیسی صنف کی تخلیق کی تھی۔ حقائق کے تلخ احساس اور زندگی کے مسائل کو کہانی کے ذریعہ حل کرنے کی خواہش نے ناول کو جنم دیا لیکن وقت میں پہلا سا پھیلاؤ باقی نہیں رہا اور انسان کو اپنے تفریحی مشاغل میں کتر بیونت اور کانٹ چھانٹ کرنی پڑی۔ تو اس کا وہ مزاج جسے کہانی سننے کا چسکا ہمیشہ سے ہے افسانہ کی ایک ایسی صنف کا طلبگار رہا جو زندگی اور فن کو اس طرح سموئے کہ انسان کو اس سے ذہنی سرور و مسرت کا سرمایہ بھی ہاتھ لگے، زندگی کے مسائل کو حل کرنے اور اپنے ماحول کو حسین تر بنانے کی آرزو بھی پوری ہو اور اس کے باوجود اتنی مختصر ہو کہ وقت پر اس کی گرفت مضبوط رہے، وہ اپنے بیشمار مشاغل میں سے بھی کہانی پڑھنے کا وقت نکال سکے۔ زمانے کے یہ سب تقاضے اور انسان کی یہ سب ضرورتیں مختصر افسانہ کی

تخلیق کی بنیاد بنیں۔

اُردو میں جس طرح ناول کی ابتدا ہو جانے کے بعد بھی داستان پوری آب و تاب کے ساتھ زندہ رہی اسی طرح ناول کے عین فنی عروج کے زمانہ میں مختصر افسانہ پیدا ہوا اور پروان چڑھنا شروع ہوا۔ افسانہ کی پیدائش کے دن وہ ہیں جب ہمارا ناول آہستہ آہستہ فلسفہ، منطق اور نفسیات کی دنیا میں قدم رکھ رہا تھا۔ امراؤ جان ادا اور خواب ہستی کی تخلیق کا دور افسانہ کی پیدائش کا زمانہ ہے —— پھر ایک بات اور بھی ہے کہ ناول کی کہانی کی ایک منفرد اور ممتاز صنف ہونے کے باوجود مدتوں اپنے آپ کو داستان کے سحر و افسوں سے آزاد نہ کر سکا اور ہمارے ابتدائی ناول نگاروں میں سے ہر ایک کے یہاں داستان کے رنگ کی جھلکیاں اور اس کے نور کی کرنیں برابر اپنا جلوہ دکھائی رہیں۔ یہی صورت مختصر افسانہ کے ساتھ پیش آئی۔ ہمارے مختصر افسانہ کے ابتدائی دور میں واضح طور پر داستان کی دل کش روایت کا عکس جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔

اُردو کے سب سے پہلے افسانہ نگار پریم چند کے مختصر افسانوں کے کئی ابتدائی مجموعے، سوزِ وطن، پریم پچیسی اور پریم بتیسی اور ان میں بھی نمایاں طور پر سوزِ وطن، ان کے ہم عصروں میں سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں خارستان و گلستان، سلطان حیدر جوش کے اکثر اصلاحی افسانے اور نیاز فتح پوری کے افسانوں کا مجموعہ نگارستان اور اس میں بھی بالخصوص کیوپڈ اور سائکی اور الحمرا کا گلاب وغیرہ اس رنگین روایت کی نشانیاں اور یادگاریں ہیں۔

سوزِ وطن کے افسانوں میں "دنیا کا سب سے انمول رتن" اور "شیخ مخمور" کی فضا اور ماحول سر تا پا سر رومانی ہے اس رنگین اور رومان انگیز فضا میں کرداروں کا مزاج، ان کا جذباتی انداز فکر و نظر، گفتگو کا شاعرانہ اور پُر تصنع اسلوب افسانے کے انجام میں حق کی اقدار کی فتح، یہ سب داستانی رنگ کی باقیات ہیں اسی طرح پریم پچیسی اور پریم بتیسی کی کہانیوں میں تاریخ روایت کا افسانوی

اسلوب، کرداروں کی دلیرانہ اور حق پرستانہ سیرت، ان کے افعال و کردار پر غیر فطری جوش کا غلبہ، حق کی حمایت میں عمل کے جذباتی اور بعض صورتوں میں غیر منطقی حدود — یہ سب کچھ بھی افسانہ نے داستان کی روایت سے حاصل کیا اور اسے برقرار رکھا ہے۔ یلدرم کے افسانوں میں افسانوی فن کے مزاج اور اس کی فطرت کے احترام اور انہیں فکر و عمل کے منطقی حدود میں رکھنے کی عام روش کے ساتھ ساتھ مناظرِ فطرت کی رنگینیوں اور بہار آفرینیوں کو جذبۂ محبت اور رومان کا پس منظر بنانے اور انسانی جذبات اور حسنِ فطرت میں باہمی ربط و ہم آہنگی پیدا کرنے کا رجحان داستانی فن کی روایات سے لگاؤ کا نتیجہ ہے۔ نیاز فتح پوری کے افسانوں میں موضوع سے لے کر اُن کی ہیجان انگیز و نشاط آفریں ترتیب و تشکیل اور کرداروں کے پرجوش رومانی عمل اور ردِ عمل تک ساری چیزیں داستانوں کی تخیلی اور نشاط انگیز اسلوب سے مستعار ہیں۔ ان افسانوں کے واقعات اور کرداروں میں حقیقت کی رنگ آمیزی اور رومانی جذباتیت اور فکری ترتیب کے باوجود شاعرانہ حسنِ بیان کا غلبہ بھی داستان کی قائم کی ہوئی روایت کی پیروی ہے اور پھر سلطان حیدر جوش کے معاشرتی اور اصلاحی افسانوں میں ایک خاص وضع اور انداز کے سوچنے والوں اور اخلاق کی بعض مخصوص اقدار کو پسندیدہ سمجھنے والوں کو مسرور و مطمئن کرنے کی کوشش بھی داستان کی اس روایت کا عکس ہے جس میں قاری کی خوشنودی کو فن کی سب سے اہم قدر سمجھا جاتا ہے۔

ہمارے ابتدائی دور کے ان افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں مختلف حیثیتوں سے داستان کی قائم کی ہوئی روایت کا جو گہرا عکس ہے اس کے ساتھ ساتھ یہ سب تخلیقات کہانی کی ایک نئی صنف کے نقشِ اوّل بھی ہیں — ایسا نقش جس سے زمانہ کے تقاضوں کی تکمیل بھی ہوتی ہے اور افسانوی فن کی روایت میں ایک نئے اسلوب کا اضافہ بھی ہوتا ہے۔ افسانہ نگاروں نے کہانی سنانے

اور قاری اور سامع کی دلچسپی کا سامان مہیا کرنے کی قدیم روش پر قائم رہ کر بھی کہانی کو فن کی حیثیت سے بعض نئی چیزیں دیں۔ داستان اور ناول میں اب تک تخیل اور تصور کی پیدا کی ہوئی عالم رومان کی پہنائیاں اور مشاہدے اور تجربہ کی دی ہوئی دنیائے حقیقت کی پیچیدگیاں اور گہرائیاں کہانی کا پس منظر بنتی تھیں اور اس پس منظر میں واقعات، کردار، زندگی کے مسائل کی کثرت و فراوانی اور فطرت اور اس کے حسن کی رنگینی اس طرح ایک دوسرے کے ساتھ پیوستہ وابستہ ہوتی تھی کہ پڑھنے اور سننے والے کے لئے (داستان کی روایت میں پڑھنے اور سننے کی جگہ ایک سی ہے) ایک چیز کو دوسری سے الگ کرنا ناممکن تھا۔ افسانہ کہانی میں پہلی مرتبہ وحدت کی اہمیت کا مظہر بنا۔ کسی ایک واقعے، ایک جذبے، ایک احساس، ایک تاثر، ایک اصلاحی مقصد، ایک رومانی کیفیت کو اس طرح کہانی میں بیان کرنا کہ وہ دوسری چیزوں سے الگ اور نمایاں ہو کر پڑھنے والے کے جذبات و احساسات پر اثر انداز ہو افسانہ کی وہ امتیازی خصوصیت ہے جس نے اسے داستان اور ناول سے الگ کیا ہے۔ مختصر افسانہ میں اختصار اور ایجاز کی دوسری امتیازی خصوصیت نے اس کے فن میں سادگی، حسن ترتیب و توازن کی ضرورت پیدا کی اور یہ سب چیزیں ہمیں پریم چند، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری کے ان افسانوں کے ذریعہ ملیں جنہوں نے داستان کی روایت کو بھی زندہ رکھا اور کہانی کی ایک نئی صنف کی بنیاد بھی ڈالی۔

پریم چند، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری کی رکھی ہوئی بنیاد پر اگلے ۲۰، ۲۵ برسوں میں علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، اعظم کریوی، ل۔ احمد اکبرآبادی، حامد اللہ افسر، محشر عابدی، مسعود علی ذوقی، طالب بانجھی، کوثر چاندپوری اور فضل حق قریشی نے افسانوی فن کی ایک ایسی عمارت کی تعمیر کی، جس میں زندگی کی حقیقتیں اور فن کی رعنائیاں دست بدست ایک دوسرے

کو سہارا دیتی دکھائی دیتی ہیں۔ ہمارے ابتدائی افسانہ نگاروں نے افسانے کو حقیقت وشعریت، صداقت وتخیل اور زندگی وفن کے امتزاج کا جو نقش اول بنایا تھا اسے ان افسانہ نگاروں نے زیادہ ابھارا، چمکایا اور رنگین بنایا۔ ان سب نے تخیل کے بجائے مشاہدے کو اور شعریت کی جگہ غور و فکر کو اپنا رہنما بنایا ہے لیکن ان میں سے اکثر نے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی پر ایک اچٹتی سی نظر ڈال لینے کو کافی جانا ہے۔ بحرِ حیات میں کود کر اس کے تلاطم کا مقابلہ کرنے کی عادت ان میں ابھی پیدا نہیں ہوئی۔ زندگی کے ایوان میں داخل ہو کر اسکے راز ہائے دروں سے واقف ہونے کی خواہش اور طلب انہیں بے چین اور بے قرار نہیں کرتی اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں کی کہانیوں میں زندگی کا رنگ نسبتاً زیادہ شوخ ہونے پر بھی اتنا تیکھا نہیں کہ دیکھنے والے کی نظر کو مسحور کر سکے۔ ان میں فن کی ترتیب پہلے کے مقابلے میں زیادہ متوازن ہونیکے باوجود اب بھی اتنی منطقی نہیں کہ کہانی کا انجام اس کے گزرے ہوئے اجزا کا منطقی لازمی اور ناگریز نتیجہ معلوم ہو۔ اخلاقی اور اصلاحی نقطۂ نظر سے دل خوش کن انجام اب بھی عموماً ان کا فنی مطمحِ نظر اور نصب العین ہے۔ اب بھی اتفاقات کو ایسے اتفاقات کو جو پیچیدہ سے پیچیدہ صورتِ حال کو مصنف اور اس طرح قاری کی پسند کے سانچے میں ڈھال سکیں' ان افسانوں کے فن میں خاصا دخل ہے۔ اب بھی جذباتیت اور مثالیت فن کے توازن و اعتدال کے راستہ میں حائل ہیں۔

سنہ ۱۹۲۹ء اور سنہ ۱۹۳۰ء کے بعد سے البتہ افسانوں میں زندگی کے نقش نسبتاً زیادہ گہرے ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس زمانہ کے شدید معاشی اور سیاسی ہیجان و اضطراب نے ہر حساس انسان کے دل میں انسان اور انسانیت کے دل میں انسان اور انسانیت کی خدمت کا جو جذبہ پیدا کیا تھا اسے ہمارے افسانہ نگاروں نے اپنا فنی منصب سمجھنے کی طرف پہلی مرتبہ قدم بڑھایا۔ پریم چند

نے اس معاملہ میں اپنے ہم عصروں کی رہنمائی کی اور زندگی کے گھمسان میں کود کر ایک سپاہی کی طرح ان قوتوں کو مٹانے کا تہیہ کیا جن کے ہاتھوں انسانیت درد میں مبتلا تھی۔ یہ خدمت فنکار اس وقت تک انجام نہیں دے سکتا جب تک زندگی اور اس کے مسائل پر اس کی گرفت پوری طرح مضبوط نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۵ء تک ہمیں افسانہ نگاری ایک ایسے دور سے گزرتی دکھائی دیتی ہے جس میں افسانہ نگاروں نے زندگی کے صرف ان پہلوؤں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے جن پر وہ پوری طرح حاوی ہیں۔ افسانہ نگاروں نے زندگی کو گہری نظر سے دیکھنے اور اس کے بھیدوں سے پوری طرح واقف ہونے کو اپنے نصب العین کی پہلی منزل بنایا ہے۔ پریم چند کے علاوہ علی عباس حسینی، اعظم کریوی، مجنوں گورکھپوری، سدرشن، ل۔ احمد اکبر آبادی، راشد الخیری ——————

سب کے افسانے صرف اس ماحول کے مصور ہیں جس پر ان کی نظر گہری ہے اور صرف اس مقصد کے ترجمان ہیں جس سے انھیں پورا جذباتی لگاؤ ہے زندگی سے اس قرب کے ساتھ فن کا احساس بھی ان سب افسانہ نگاروں کے یہاں اب تیز تر ہے۔

اسی فنی احساس کی ایک دوسری نمایاں صورت یہ ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے دوسری زبانوں کے افسانے اردو میں منتقل کر کے اردو افسانہ کو فن کی ان نزاکتوں اور لطافتوں سے روشناس کرایا جن تک ہنوز اسکی رسائی نہیں ہوئی تھی۔ ایسے ترجمہ کرنے والوں میں محمد مجیب، خواجہ منظور، منصور احمد اور جلیل قدوائی کے نام اہم ہیں۔ ان ترجمہ کرنے والوں کے ساتھ لکھنے والوں کا ایک گروہ بھی نظر کے سامنے آتا ہے جس نے مغربی شاہکاروں سے متاثر ہو کر ایسے طبع زاد افسانے لکھے جو زندگی اور فن کے امتزاج کے مؤثر اور دلکش نمونے ہیں —— حیات اللہ انصاری، اختر انصاری، سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری، احمد علی اور فیاض محمود اس گروہ کے ایسے نمائندے ہیں جنہیں

مختصر افسانے کے فن کی تاریخ میں اس لئے ہمیشہ یاد رکھا جائے گا کہ ان کی تخلیقات نے افسانے کو مغرب کے بلند ترین معیاروں سے قریب لانے کی مہم کو آسان بنایا۔

مختصر افسانے کی تاریخ میں سنہ ۱۹۳۵ء کا سال ایک اہم سنگ میل ہے۔ اول تو اس لئے کہ اس سال تک مختصر افسانے نے فنی ارتقا کی کتنی منزلیں طے کیں ان کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ جس کا آغاز اردو میں ایک ایسی صنف کی طرح ہوا جس پر فن اور اسلوب کے اعتبار سے داستان کا خاصا گہرا اثر تھا۔ سادگی اور رنگینی کی اس فضا سے نکل کر ایسی ایسی راہوں سے گزرا جن پر اسے زندگی کے قرب اور فن کے احساس نے برابر نئی نئی چیزوں سے آشنا کیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۳۵ء تک پہنچتے پہنچتے اس نے فن کے بیشمار مراحل طے کر کے ایسی صورت اختیار کی جس میں تکمیلِ فن کے سراغ موجود ہیں۔ پھر یہ کہ اس منزل پر پہنچ کر ہمارے بعض افسانہ نگاروں نے ایسے افسانے لکھے جو ایک طرف تو اس لئے اہم ہیں کہ ان میں مشرقی زندگی کی روایتوں اور فن کی نزاکتوں کی بڑی لطیف آمیزش ہے اور دوسرے اس لئے کہ مغرب کا جو فن آہستہ آہستہ ہمارے مختصر افسانے کے اسلوب کو متاثر کرتا اور اسے تکمیل کی راہیں دکھاتا رہا تھا وہ ان افسانوں کے ذریعہ ایک باغیانہ انداز میں اردو افسانے کی روایت میں داخل ہوا۔ پہلی قسم کے افسانوں کی سب سے نمایاں مثال پریم چند کا افسانہ 'کفن' ہے اور دوسری طرح کے افسانوں کا نمونہ افسانوں کا وہ بدنام مجموعہ جو 'انگارے' کے نام سے چھپا۔ کفن زندگی کے گہرے اور ہمدردانہ مشاہدے اور مطالعے، تخیل اور فکر کی متوازن آمیزش اور فن کے مخلصانہ احساس کے ربط و آہنگ کا مثالی نمونہ ہے اور انگارے کے افسانے اس ذہنی اور باغیانہ روش کے علم بردار جس کے بغیر فن میں نئی راہوں کا کھلنا بند ہو جاتا ہے اور اس لئے فن کے لئے ہر ترقی کے مدارج مسدود و ممنوع ٹھہرتے ہیں۔ 'کفن'

اور انگارے کے ساتھ اور اسی کے ساتھ وجود میں آنے والی ترقی پسندی کی تحریک نے مختصر افسانے کو بڑی تیزی سے ایسا بننے میں مدد دی کہ اگلے دس برس کے اندر اس کی بعض تخلیقات دنیا کی بہترین افسانوی تخلیقات کی ہمسری کے قابل ہو گئیں۔

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کا زمانہ ہمارے مختصر افسانوں کی زندگی کے شباب اور اس کے فنی عروج کا بہترین زمانہ ہے۔ افسانے کے اس عروج و شباب کے آغاز تک داستان اپنی زندگی پوری کر چکی تھی اور میر باقر علی داستان گو کی وفات نے اس بزم کی آخری شمع کو گل کر دیا تھا۔ ناول نے البتہ اس کی ترقی کے ساتھ ساتھ ارتقا کے بہت سے مراحل طے کئے اور پریم چند کی وفات کے وقت (انہی کے ہاتھوں) ناول اس بامِ عروج تک پہنچ چکا تھا جس سے اونچا پریم چند کے پیشرو اسے نہیں لے جا سکے اور اس طرح گویا سنہ ۱۹۳۶ء تک فن کی حیثیت سے داستان کا وجود باقی نہیں رہا اور ناول کو جو کچھ بننا تھا وہ بن چکا اور اس طرح اب افسانوی ادب کی صرف ایک صنف (یعنی مختصر افسانہ) پر یہ ذمہ داری آ پڑی کہ وہ زندگی کی خدمت گزاری اور فن کی نازبرداری کے دوہرے منصب کو پورا کرے اور اس میں شبہ نہیں کہ ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک ہمارے مختصر افسانے نے یہ دونوں منصب اس طرح پورے کئے کہ زندگی اور فن دونوں کے لئے باعثِ نازو افتخار رہیں۔

اس دَور کے افسانہ نگاروں میں علی عبّاس حسینی، کرشن چندر، اپندر ناتھ اشک، احمد علی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، اختر انصاری، حیات اللہ انصاری، منٹو، حجاب، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی اور انکے ذرا بعد غلام عباس، دیوندر ستیارتھی، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، بلونت سنگھ، ممتاز مفتی، ابراہیم جلیس، ممتاز شیریں، ہاجرہ مسرور، شفیق الرحمٰن قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور اور تسنیم سلیم چھتاری اس دَور کے وہ افسانہ نگار ہیں

جنہوں نے پڑھنے والوں کے ایک وسیع حلقے میں مقبولیت بھی حاصل کی اور اپنے اپنے مخصوص انداز میں افسانے کے فن کو کوئی نہ کوئی نئی چیز بھی دی اس دور کی افسانہ نگاری میں مجموعی حیثیت سے تین خصوصیتیں نمایاں ہیں پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ ان میں سے ہر افسانہ نگار نے اس چیز کے شدید احساس کے ساتھ کہ افسانہ اور زندگی کی حقیقتوں میں بڑا گہرا اور ناگزیر ربط ہے اپنے افسانوں کے لئے زندگی کے اس مخصوص پہلو کا انتخاب کیا ہے جس کی جزئیات کا علم اسے سب سے زیادہ ہے۔ اسی لئے علی عباس حسینی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی اور دیویندر ستیارتھی کے افسانے دیہاتی زندگی کے افسانے ہونیکے باوجود ہندوستان کے مختلف حصوں میں پھیلے ہوئے الگ الگ دیہاتیوں کے مصوّر اور ترجمان ہیں۔ اشک، بیدی، حیات اللہ انصاری، اختر انصاری، غلام عباس عصمت، تسنیم سلیم، ہاجرہ، خدیجہ، قرۃ العین حیدر، حسن عسکری وغیرہ شہری زندگی کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی زندگی کے ایسے پہلوؤں کو اپنا موضوع بناتے ہیں جو ان کے مشاہدہ سے سب سے زیادہ قریب ہیں۔ کرشن چندر نے بہت کچھ لکھا ہے پھر بھی کشمیر کے متعلق سب سے زیادہ لکھا ہے منٹو کی نظر سینکڑوں چیزوں پر ہے پھر بھی بمبئی ان کا سب سے عزیز موضوع ہے۔ ان چند مثالوں سے یہ اندازہ لگانا آسان ہے کہ مشاہدہ اور مطالعہ میں زندگی کے کسی خاص پہلو کی تخصیص کو اس دور کے افسانہ نگاروں نے اپنی خصوصیت بنایا ہے۔

اس دور کے افسانوں کی دوسری امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ لکھنے والوں کے مزاج اور شخصیت کا بہت گہرا پرتو ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے جس موضوع پر بھی افسانہ لکھا ہے اس پر اپنے انداز فکر، اپنے طرز تخیل اور اپنے جذبات واحساس کی بڑی گہری مہر ثبت کی ہے اور اس طرح ماحول کی تخصیص کے ساتھ مصنفوں کی انفرادی شخصیتوں کی گوناگونی نے اس دور کے افسانے کو ہزار رنگ دئیے ہیں۔

اور پھر تیسری بات یہ کہ اس دور کے افسانہ نگار اسلوب اور فن میں نئے تجربے کرنے سے نہیں گھبراتے۔ ان میں دوسروں کی اچھی چیزوں کو اپنا لینے کا حوصلہ بھی ہے اور نئے اسلوب تلاش کر کے انھیں بے جھجک سامنے لانے کی جرأت بھی، اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ماحول کے صد گونہ تنوع اور شخصیتوں اور مزاجوں کے رنگا رنگ فرق نے ہمارے افسانے کو جو نئے سے انداز دیئے تھے ان میں نئے تجربوں کی شوخی اور جرأت نے اور چار چاند لگائے اور اس طرح اس نئے دور کا افسانہ موضوع کے تنوع کے اعتبار سے، اسلوب کے نئے پن کے لحاظ سے اور فکر، تخیل اور احساس کی گونا گونی کے نقطۂ نظر سے پچھلے دور کے افسانوں سے بہت مختلف نظر آتا ہے اس میں جدت اور روایت کا بڑا شیریں اور لطیف امتزاج ہے۔ اس میں ایک خاص عہد کی سیاسی زندگی اور اس سیاسی زندگی کے پیدا کئے ہوئے معاشی نتائج کی بڑی واضح اور مکمل تصویریں ہیں اور خارجی حقائق کی تصویروں کے ساتھ ساتھ انسان کے جذبات احساسات، افکار اور نفسیاتی ردّعمل کا صحیح عکس بھی ــــ اجتماعی زندگی کے مسائل فرد کے ذہن اور اعصاب پر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں اس کا مطالعہ اس دور کے افسانہ نگاروں نے بڑی باریک بینی سے کیا ہے اور اپنے اپنے دائرۂ عمل میں فرد کے فکری اور جذباتی ردّ عمل کی جو صورتیں دیکھی ہیں انھیں ملے جلے علمی اور فنی انداز میں اپنے افسانہ میں جگہ دی ہے اور مشاہدہ کی اس وسعت اور دقت نظر نے اسے جو نئے نئے موضوع دیئے، ان کے اظہار کے لئے اس نے فن کے نئے نئے تجربے کرنے کی طرف قدم بڑھایا اور اس طرح اس دور کے افسانوں میں زندگی کی پوری گہما گہمی اور فن کے نئے سے نئے اسالیب نے ایک دوسرے کو آگے بڑھانے میں مدد دی ہے۔ فن زندگی کا خدمت گزار اور معاون ہے اور اس کے بدلے میں زندگی فن کو نئی راہیں سجھاتی اور اس خدمت گزاری کا حق ادا کرتی ہے۔

۱۹۴۷ء میں ہندوستان کی زندگی میں ایک زبردست سیاسی اور معاشرتی انقلاب رونما ہوا۔ اس انقلاب کے ظاہر ہونے سے پہلے ہمارا افسانہ فن کی اس منزل پر پہنچ چکا تھا جہاں زندگی کے حقائق، فنکار کی شخصیت اور فن کا حسن ایک دوسرے میں جذب اور مدغم ہو جاتے ہیں۔

تقسیم ملک کے بعد خاصے عرصے تک معاشرتی اور اخلاقی زندگی پر انتشار اور اضطراب کی کیفیت طاری رہی۔ انسان ایک ناقابلِ بیان بحران میں مبتلا رہا اور اس کے جذبات، احساسات اور افکار، اعتدال و توازن کی اقدار سے عاری و بیگانہ ہو گئے اور اس طرح فنکار کے لئے متوازن فنی تخلیق کی راہیں مسدود ہو گئیں۔ ان حالات میں اکثر افسانہ نگاروں نے کچھ نہیں لکھا اور پھر جب آہستہ آہستہ انھوں نے لکھنا شروع کیا تو ان کے افسانوں کا موضوع یہ زبردست انقلاب اور اس انقلاب کے سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی شاخسانے تھے۔ ان موضوعات پر قلم اٹھاتے وقت اکثر لکھنے والے اپنے آپ کو جذباتی ہیجان سے محفوظ نہیں رکھ سکے اور جنھوں نے اپنے جذبات و اعصاب پر قابو پا کر کوئی متوازن افسانہ لکھا اس میں واقعات کی عکاسی اور اصلاح پسندی کا رجحان اس درجہ غالب ہے کہ فنی اقدار کو پوری طرح ابھرنے کا موقع بہت ہی کم ملا ہے۔

تقسیم سے پہلے جن افسانہ نگاروں نے اس فن میں رہنمائی کا شرف حاصل کیا تھا جنھوں نے زندگی اور فن پر پوری گرفت حاصل کر کے اپنے لئے کوئی امتیازی جگہ بنائی تھی انھوں نے بھی تقسیم کے بعد کے زمانہ میں جو کچھ لکھا اس میں فن کا شعلہ بجھا بجھا سا دکھائی دیتا ہے —————— کم سے کم علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، اوپیندر ناتھ اشک عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور حیات اللہ انصاری کا یہی حال ہے۔ یہ بات البتہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک کے اسلوب خاص کی جھلکیاں ان کے افسانوں میں کہیں کہیں ضرور نظر آجاتی ہیں۔ کرشن چندر اور منٹو نے

نے تقسیم کے بعد بھی حسبِ معمول کثرت سے لکھا اور میر کی طرح کبھی بہت اچھا اور کبھی بہت بُرا لکھنے کی روش قائم رکھی۔ فن ان دونوں فنکاروں کے ہاتھوں انحطاط اور زوال سے زیادہ آشنا ہوا ——— ترقی کا رد تے زیبا اسے کم دیکھنا نصیب ہوا لیکن اس دور کے جن افسانوں کو "حسنِ زیبائی" کی سند ملی ہے ان میں موضوع، شخصیت اور فن کا رچاؤ موجود ہے۔ یہ رچاؤ، ٹھہراؤ اور استقلال احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ اور غلام عباس کے اکثر افسانوں میں نمایاں ہے اور ہاجرہ مسرور، خواجہ احمد عباس، خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر ممتاز مفتی، عہندر ناتھ، دیوندر ستیارتھی، تسلیم سلیم، قدرت اللہ شہاب اور شفیق الرحمٰن کی جستہ جستہ کہانیوں میں۔ ایک چیز البتہ ان سب لکھنے والوں کے یہاں صاف نظر آتی ہے اور وہ یہ کہ ان میں سے ہر ایک کا وہ اسلوبِ فن جس کی تخلیق میں ان کے مخصوص ماحول، ان کے منفرد اندازِ فکر و تخیل، ان کے جذباتی میلان اور شخصیت کے مختلف اجزا نے پورا حصہ لیا تھا اب بھی قائم ہے اور اس اسلوب کی بدولت ہر ایک کا افسانہ دوسرے سے الگ ایک ایسے رنگ کا حامل نظر آتا ہے جس میں ایک مخصوص دلکشی اور تاثیر ہے۔

ان افسانہ نگاروں کی ان اِکا دُکا تخلیقات کے علاوہ جن میں فن کا رچاؤ موجود ہے یا ان دو چار افسانہ نگاروں کے علاوہ جن کا ابھی ذکر آیا (ندیم، غلام عباس، بلونت سنگھ اور کبھی کبھی منٹو اور کرشن چندر) اس دور کے پورے فن پر انحطاط کی اقدار کا سایہ ہے۔ فنکار جیسے یا تو تھک گیا ہے یا سیاسی اور اقتصادی حالات کے بوجھ نے اس کی ساری تخلیقی قوتیں سلب کرلی ہیں یا ماحول میں اسے ایسے محرکات میسر نہیں ہیں جن میں ادب اور فن پوری آزادی سے پروان چڑھتے ہیں۔

یہ حال تو پرانے لکھنے والوں کا ہوا ——— لیکن ان پرانے لکھنے والوں کے علاوہ تقسیم کے بعد بعض نئے لکھنے والے افسانوی ادب اور فن کے ایوان

میں داخل ہوئے اور پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ کیا ـــــ ان نئے آنے والوں میں انتظار حسین، اے حمید، دیوندر اسر، انور، ضمیر الدین، انور عظیم، خلیل احمد، ابن الحسن اور اشفاق احمد کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان نئے لکھنے والوں میں سے ہر ایک نے موضوع کے انتخاب اور اسے پیش کرنے کے فنی اسلوب میں اپنے ذہنی وجذباتی رجحانات کو دخل دیا ہے اور اس لئے ہر ایک کے افسانے ماحول کے بعض مشترک تاثرات ورجحانات کے حامل ہونیکے باوجود اس کے مخصوص فکری، تخیلی اور جذباتی میلانات کا عکس ہیں۔

ان نئے افسانہ نگاروں نے اپنے مشاہدہ کے لئے ایک خاص میدان منتخب کر کے اسے اپنی کہانی کا پس منظر بنایا ہے، اس مخصوص اور محدود ماحول سے الگ ان سب نے عموماً بین الاقوامی سیاست اور معیشت کے بدلتے ہوئے حالات پر بھی نظر رکھی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ انھیں ماحول اور فرد کے رشتے کا پوری شدت سے احساس ہے اور اس لئے ان سب نئے لکھنے والوں کی کہانیاں ایک مخصوص اور محدود ماحول کی کہانیاں ہوتے ہوئے بھی بین الاقوامی زندگی کے رجحانات کا عکس اور فرد کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کی آئینہ دار ہیں۔

موضوع کے ان مشترک پہلوؤں سے قطع نظر، انداز بیان میں بھی ان سب لکھنے والوں نے تفصیل وتشریح کے بجائے ایجاز واختصار اور اشاریت وایمائیت کو اپنے مقصد کے لئے زیادہ پسندیدہ جانا ہے۔ ان لکھنے والوں نے ادبیت و شعریت، طنز و مزاح اور بیان کی جدتوں کو اظہار کا موثر وسیلہ سمجھ کر اپنے اسالیب میں انھیں پوری آزادی سے جگہ دی ہے ـــــ اور پھر ان وسائل سے کام لے کر افسانوں میں صرف اس موضوع کو جگہ دی ہے جو ان کی پسند اور مزاج سے مطابقت رکھتا ہے ـــــ مثلاً خلیل احمد کے افسانے انسان کی اس ذہنی کیفیت کی مصوری کرتے ہیں جو زندگی اور ماحول سے بیزاری کا لازمی

نتیجہ ہوتی ہے۔ ابن الحسن کی کہانیاں عموماً ایسے کرداروں کی کہانیاں ہیں جنھیں ماحول کا رنگ اتنا پختہ کرتا ہے کہ کوئی طوفان، کوئی انقلاب اسے ہلکا اور پھیکا نہیں کر سکتا۔ ضمیرالدین نے اپنی کہانیوں کے ذریعہ انسان کے ظاہری اور باطنی کیفیت کے ربط و تعلق کی وضاحت کی ہے۔ انور عظیم کے افسانے بھی ذرا تیکھے انداز میں کرداروں کے ماحول اور مزاج کے اسی رشتہ کی تصویریں کھینچتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے افسانوں میں ایسے کردار چلتے پھرتے نظر آتے ہیں جنھیں ماحول کی ستم ظریفیوں سے نجات حاصل کرنے کے لئے ماضی کی یادوں میں پناہ لینی پڑتی ہے۔ دیوندر اسّر نے تصور و تخیل کی دنیا میں پناہ لینے کے بجائے آزادی کے نغمے گانے اور حقیقت کی ایک ایسی دنیا آباد کرنے کو اپنا مطمح نظر بنایا ہے جس میں زندگی دکھوں سے آزاد ہو سکے۔ اے حمید کے پسندیدہ موضوع زندگی کی تلخیوں کے ساتھ ساتھ حسین مناظر فطرت ہیں انتظار حسین کی کہانیاں ایک مخصوص معاشرے اور اس معاشرہ کے کرداروں کی کہانیاں ہیں اور اشفاق احمد کی کہانیاں کسی مخصوص ماحول کی پابندی کے بغیر اسی سچی محبت کی کہانیاں ہیں جس کا نور ہر دل میں موجود ہے۔

موضوع کی ندرت کی یہ راہیں افسانہ نگاروں کو ان کے مخصوص مزاج اور ذاتی پسند و ناپسندیدگی نے دکھائی ہیں اور ان راہوں پر چل کر ان نئے لکھنے والوں نے کبھی کبھی ایسی کہانیاں لکھی ہیں کہ وہ فنی انحطاط کے اس دور میں بھی ہمیں مایوسی کے احساس سے بچاتی ہیں۔ لیکن یہ احساس اب بھی ہر ایک کے دل میں کھٹک پیدا کرتا ہے کہ یہ کارنامے اس سطح تک کبھی نہیں پہنچتے جس تک وہ اپنے دورِ عروج (یعنی کرشن چندر، بیدی، عصمت، منٹو وغیرہ کا عہد) میں پہنچتے تھے۔ لیکن اس کھٹک اور خلش کے ساتھ ایک بات تسکین کی بھی ہے۔ اور وہ یہ کہ ان نئے لکھنے والوں میں سے اکثر میں وہ صلاحتیں موجود ہیں جن سے فن کو عظمت ملتی ہے ——— شرط صرف

یہی ہے کہ فنکار فکر، تخیل اور احساس کی گہرائیوں میں جذب ہو کر اپنے کام کو پورے خلوص، پوری دیانت اور پوری مشقت سے انجام دینے کے عادی بنیں کہ افسانہ نگاری کی جوئے شیر بھی کوہ کنی کے بغیر ممکن نہیں بنتی۔

داستانی عہد کی مختصر کہانیاں

میرے مضمون کے عنوان میں شاید دونوں ٹکڑے تشریح طلب ہیں، داستانی عہد بھی اور مختصر کہانیاں بھی۔ داستانی عہد سے میری مراد اردو نثر کا وہ دور ہے جس میں داستان نثر کے دوسرے اصناف پر اس طرح چھائی ہوئی ہو کہ باقی اصناف اس کی آب و تاب کے آگے بالکل ماند دکھائی دیتی ہیں۔ داستان کے اس عہدِ زریں کا آغاز فورٹ ولیم کے قیام سے ہوتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام سے غدر کے وقت تک ہمیں اردو میں نثر کا جتنا ذخیرہ ملتا ہے اس میں مجموعی حیثیت سے داستان کا پلہ بھاری ہے، حجم کے اعتبار سے بھی اور عوام و خواص دونوں طبقوں میں مقبولیت کے اعتبار سے بھی۔ اپنے مضمون میں میں نے اسی عہد کو داستانی عہد کہا ہے۔

اس داستانی عہد میں جتنے قصے لکھے گئے ان پر ضخامت کے اعتبار سے نظر ڈالی جائے تو انھیں واضح طور پر دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ قصوں کی ایک قسم تو وہ ہے جس میں لکھنے والے کی توجہ قصے کو طول دینے کی طرف ہے اور طوالت اختیار کرنے کا واحد عذر اور جواز یہ ہے کہ اس طرح قصہ قاری کے لئے زیادہ دلچسپ اور پسندیدہ بن جاتا ہے۔ دوسری طرح کے قصے وہ ہیں جن کی نمایاں خصوصیت ان کا اختصار ہے، اور لکھنے والوں کی نظر دلچسپی کا سامان مہیا کرنے سے زیادہ کسی نہ کسی اخلاقی مقصد

کے قصوں کی طرف ہے۔ قصوں کی یہی دوسری قسم ہے جنھیں میں نے مختصر کہانیاں کہا ہے۔

انیسویں صدی کے آغاز سے غدر کے وقت تک مختصر کہانیوں کے جو خاص خاص مجموعے ہم تک پہنچے ہیں ان کے نام یہ ہیں :-

'خرد افروز' از حفیظ الدین احمد۔ 'اخلاق ہندی' از بہادر علی حسینی 'بستان حکمت' از فقیر محمد گویا۔ 'طوطا کہانی' از حیدر بخش حیدری 'بیتال پچیسی' از مظہر علی ولا۔ 'سنگھاسن بتیسی' از کاظم علی جوان۔ 'باغ اردو' از شیر علی افسوس۔ اور 'انشائے نورتن' از محمد بخش مہجور۔

ان قصوں میں 'بستان حکمت' اور 'انشائے نورتن' کے علاوہ باقی سب فورٹ ولیم کالج کے ------ پروگرام کے تحت لکھے گئے ؛ اور ان قصے کہانیوں کے ترجمے ہیں جو مدت سے سنسکرت اور فارسی میں اور بعض دیسی زبانوں میں لکھے گئے تھے اور مختلف حیثیتوں سے مقبول و معروف ہو چکے تھے مثلاً شیر علی افسوس کی 'باغِ اردو' سعدی کی گلستاں کا، حسینی کی 'اخلاق ہندی' 'مفرح القلوب' کا (جو سنسکرت سے فارسی میں منتقل کی گئی تھی) اور حفیظ الدین احمد کی 'خرد افروز' 'عیار دانش' کا ترجمہ ہے۔ اسی طرح طوطا کہانی قادری کے طوطی نامے کا ترجمہ ہے اور بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی براہ راست برج بھاشا سے اردو میں منتقل کیے گئے، لیکن ایک مزے کی بات یہ ہے کہ باغ اردو کو چھوڑ کر جتنے ترجمے فارسی اور برج بھاشا سے اردو میں ہوئے ہیں، ان سب کی اصل کسی نہ کسی سلسلے سے سنسکرت تک پہنچتی ہے۔

یہ معروف قصے سنسکرت میں کس زمانے میں تصنیف ہوئے اور کس طرح مختلف منزلیں طے کرتے ہوئے اردو میں پہنچے۔ ان کی داستان بڑی دلچسپ ہے۔ اس لئے ان کی خصوصیات کی طرف منتقل ہونے سے پہلے اجمال کے ساتھ یہ داستان سن لیجئے۔

سنسکرت کی سب سے قدیم کہانی تقریباً ۸۰۰ ق م میں لکھی گئی اور اُپنشد کے وسیلے سے ہندی میں آئی ہے۔ جانوروں کے متعلق ہندوستان میں جتنی کہانیاں لکھی گئیں ان میں یہ کہانی سب سے پرانی ہے۔ اُپنشد کے بعد کہانیوں کا دوسرا خزانہ مہابھارت ہے جس میں اخلاقی نکات کی وضاحت کے لئے جا بجا کہانیوں سے کام لیا گیا ہے، لیکن کہانیوں کا سب سے بڑا ذخیرہ دہ ۵۴۷ کہانیاں ہیں، جو گوتم بدھ سے منسوب کی جاتی ہیں۔ یہ کہانیاں ۲۲ جلدوں میں مرتب کی گئی ہیں اور تقریباً ۵۰۰ ق۔م کی ہیں۔ یہ کہانیاں "جاتک" کہانیوں" کے نام سے معروف ہیں۔

قدیم کہانیوں کا ایک اور مجموعہ "پنچ تنتر" ہے جو ۳۰۰ ق۔م اور ۲۰۰ ق۔م کے درمیان مرتب کیا گیا۔ اس مجموعے میں کچھ کہانیوں کا ماخذ روایت ہے، کچھ طبع زاد ہیں اور بہت سی سنسکرت کی معروف کتابوں سے لی گئی ہیں، جن میں مہابھارت اور رامائن بھی شامل ہیں۔ اس کتاب کے ترجمے دنیا کی بہت سی کتابوں میں ہوتے ہیں۔

کہانیوں کی ایک اور کتاب "ہتوپدیش" ہے۔ اس کی زیادہ کہانیاں "پنچ تنتر" سے ماخوذ ہیں۔ کچھ کہانیاں کہیں اور سے لی گئی ہیں۔ اس کا زمانہ تقریباً ۶۸۰ ہے۔

"کتھا سرت ساگر" کہانیوں کا ایک مجموعہ ہے جس کے تین حصّے "پنچ تنتر" سے لئے گئے ہیں اور ایک حصّے میں "بے تال پچیسی" کی کہانیاں ہیں۔

کہانیوں کے ان مختلف مجموعوں میں سب سے زیادہ معروف "پنچ تنتر" ہے۔ کہا جاتا ہے کہ نوشیرواں کے حکم سے ۵۵۰ء کے قریب اس کا ترجمہ پہلوی میں ہوا۔ خلیفہ ابو جعفر منصور کے حکم سے عبداللہ ابن المقفع نے ۷۵۰ء میں اس کا ترجمہ عربی میں کیا۔ ۱۱۲۱ء میں مقفع کے ترجمہ کو نصراللہ نے فارسی میں منتقل کیا اور اس کا نام "کلیلہ و دمنہ" رکھا۔ ۹۱۰ ہجری (یا ۱۵۰۵ء)

سے پہلے ملا حسین واعظ کاشفی نے نصراللہ اور مقفع دونوں کو ملا جلا کر "انوار سہیلی" لکھی۔ "انوار سہیلی" میں عربی الفاظ کی کثرت تھی۔ اس لئے اکبر کے حکم سے ابوالفضل نے انوار سہیلی کو مختصر کر کے اور اس میں وہ دو باب شامل کر کے، جو کاشفی نے مقفع کی کتاب سے نہیں لئے تھے "عیار دانش" لکھی۔

"ہتوپدیش" جس کا ذکر ابھی آچکا ہے مفتی تاج الدین نے فارسی میں منتقل کیا اور اس کا نام "مفرح القلوب" رکھا۔

اسی طرح فارسی کی مشہور قصہ کہانیوں کی کتابیں کلیلہ دمنہ، 'انوار سہیلی' 'عیار دانش' اور 'مفرح القلوب' اصل میں سنسکرت سے ماخوذ ہیں اور ان مجموعوں میں بہت سی کہانیاں مشترک ہیں۔

"پنچ تنتر" کے سلسلے کی ایک اور کتاب 'شک سپ تتی' ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک برہمن چنتا منی بھٹ نامی نے 'پنچ تنتر' سے عورتوں کی بدچلنی کی کہانیاں نکالیں اور اس میں کچھ اور کہانیاں شامل کر دیں۔ سنسکرت اور ہندی میں یہ کتاب "شک بہتری" کے نام سے چھپی۔ نخشبی بدایونی نے اس کا ترجمہ ۱۳۳۰ء میں کیا اور ستر کی جگہ صرف ۵۲ کہانیاں باقی رکھیں۔ اس کا نام "طوطی نامہ" ہے۔ نخشبی کے طوطی نامے سے انتخاب کر کے سید محمد قادری نے ۳۵ کہانیوں کو سادہ فارسی میں منتقل کیا۔ اس کا ایک دکنی ترجمہ ۱۷۲۹ء میں ہوا۔

بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی بھی پہلے سنسکرت میں لکھی گئیں اور سنسکرت سے ان کا ترجمہ ہندی میں ہوا اور پھر ہندی سے اردو میں۔ اس طرح گویا یہ دونوں کتابیں بھی اپنی اصل میں سنسکرت ہیں اور فورٹ ولیم کالج کے مصنفوں نے جتنی کتابیں ہندی اور فارسی سے اردو میں منتقل کی ہیں، ان سب کا سلسلہ (باغ اردو کو چھوڑ کر) سنسکرت سے ملتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ مجموعی حیثیت سے ان کے اسلوب فکر و انداز تخیل پر قدیم ہندوستانی تہذیب اور معاشرتی و اخلاقی اقدار کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ زبان و بیان کی سادگی

ان سب مجموعوں کی دوسری مشترک خصوصیت ہے، لیکن اس مشترک خصوصیت میں بھی ترجمہ کرنے والوں کے مزاج اور مذاق کے فرق نے بعض ہلکے ہلکے فرق پیدا کئے ہیں مثلاً ایک لکھنے والے کو بیان پر زیادہ قدرت حاصل ہے اس لئے وہ اپنی سادگیٔ بیان میں روزمرّہ کا لطف اور فصاحت کا حسن پیدا کرسکتا ہے۔ اس کی عبارت میں سلاست اور روانی دوسروں سے زیادہ ہے، دوسرا لکھنے والا اپنی بات کہتا تو سیدھی سادی زبان میں ہے لیکن اس کی عبارت حسنِ بیان اور لطف و تاثیر کے جوہر سے خالی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عبارت میں کسی طرح کا حسن پیدا کرنا نہ لکھنے والے کا مقصود ہے اور نہ اس کی طرف توجہ ہے۔ پھر سادگی کی ایک مثال تو ایسی بھی ہے کہ جس میں روزمرّہ کی سلاست اور روانی سے ترجمہ کرنے والے نے مبتدا و خبر کی ترتیب میں بھی اس زبان کی پیروی کی ہے جس سے کہانی کا ترجمہ اُردو میں کیا ہے۔ سادگیٔ بیان کے اِن مختلف نمونوں کی کیفیت و رنگ کا اندازہ لگانے کے لئے ان ترجموں میں ایک ایک کہانی سن لیجئے۔ پہلی کہانی حسینی کی "اخلاقِ ہندی" سے ماخوذ ہے۔ یہ کتاب گو چھپی تو کئی مرتبہ، لیکن اب تقریباً ناپید ہے اس لئے عبارت کے نمونے کے لئے ان اِکا دُکا عبارتوں پر اکتفا کرنی پڑتی ہے، جو بعض تذکروں میں منقول ہیں۔ ذیل کی کہانی سید محمد ایم۔ اے کی کتاب "اربابِ نثرِ اردو" سے ماخوذ ہے، لیجئے اب کہانی سنئے:۔

"ایک پرانا سانپ کہ اس میں چلنے پھرنے کی طاقت نہ رہی تھی ایک جھیل کے کنارے پر آہستہ آہستہ آکر غمگین ہو بیٹھا۔ تب مینڈکوں کے بادشاہ نے اس سے پوچھا "اے سانپ تجھے کیا ہوا ہے جو دل گیر ہے" اس نے جواب دیا کہ "تجھے پرائی کیا پڑی تو اپنی نبیڑ" مینڈک بولا "اے سانپ! ناخوش کیوں ہوتا ہے۔ اگر کچھ تیری چیز پانی میں گر پڑی ہو تو کہہ دے اپنے لشکر کو حکم دوں کہ

بجنسہ اس چیز کو ڈھونڈ لا دے" اس نے کہا "اے مینڈک! اس شہر میں ایک برہمن کا لڑکا بہت خوبصورت تھا اس کو میں نے کاٹا۔ ماں باپ نے اُس کے درد سے کھانا پینا سب چھوڑ دیا۔ اس کے بھائی نے اس کو سمجھا بجھا کر کھلایا پلایا۔ یوں اسے نصیحت کی کہ بھائی صبر کیجیے۔ سب کی یہی راہ ہے۔ چنانچہ کسی شاعر نے کہا ہے

مت پوچھ رفتگاں کو کدھر تھے کہاں نہیں
شاہانِ نامور جو تھے، دولھنیں جو نوجواں تھیں[1]

تب برہمن یہ کہہ کر اٹھ کھڑا ہوا کہ اے دوستو! میں اس گاؤں میں نہ رہوں گا، کس واسطے کہ یہی لڑکا میرا تھا سو خدا کی راہ میں گیا، اب مجھے بستی سے کیا کام۔ بن باسی رہوں گا۔ تب انھوں نے کہا اے بھائی! کوئی ڈاڑھی منڈانے اور جامہ پھاڑ کر جنگل میں جانے سے سادھو نہیں ہوتا، مگر جس کی کرنی اچھی ہو۔ سو اے مینڈک! میں نے اس وقت خواب دیکھا کہ ایک مرد بوڑھا نہایت بزرگ صورت مجھ سے یوں کہتا ہے کہ اے سانپ تو نے اس لڑکے بھینے کو ناحق کاٹا۔ کل قیامت کو تیری پیٹھ پر مینڈک سوار ہوں گے اور اسی عذاب میں ہمیشہ خدا تجھے گرفتار رکھے گا۔ اگر اس عذاب سے اپنا چھٹکارا چاہے تو کنارے جھیل کے جہاں بہت سے مینڈک ہوں جا کر انکے سردار کو اپنی گردن پر سوار کر کے لئے پھر۔ مینڈک یہ بات سنتے ہی بہت خوش ہو کر اپنے دل میں کہنے لگا کہ خدا نے مجھے مفت یہ

---

[1] ارباب نثر اردو میں شعر اس طرح درج ہے ؎

مت پوچھ رفتگاں کو کدھر تھے کہاں نہیں
شاہانِ نامور اور دولھنیں جو نوجواں تھیں

میں نے شعر میں کوئی معنی پیدا کرنے کے لئے یہ تحریف کر لی ہے۔

گھوڑا دیا۔ شاید میرے طالعوں کی مدد سے ایسی سواری ملی۔ اسی وقت سانپ کی پیٹھ پر چڑھ بیٹھا اور کہا فلاں جگہ پر میرا دشمن ہے اگر تو تصدیع کر کے مجھے وہاں تک لے چلے تو میں اسے ماروں۔ سانپ نے یہ بات مانی۔ سب مینڈکوں کو اپنے جلو میں آگے لے کے چلا۔ جب اس تالاب کو چھوڑ کر آگے بڑھے سانپ نے جانا کہ اب یہ بھاگ کر اس تالاب تک نہیں پہنچ سکیں گے۔ کسی بہانے سے زمین پر اپنے کو گرا دیا۔ مینڈکوں کے سردار نے پوچھا "تو کیوں گر پڑا؟" اس نے کہا کہ تیری فوج کو دیکھ کر مجھے بھوک لگی ہے۔ وہ بولا کہ میرے لشکر سے دو چار مینڈکوں کو کھا لے۔ سانپ نے کہا "اے بادشاہ لشکر کم ہو گا تجھ کو برا لگے گا۔" وہ بولا "تیرے کھانے سے میری فوج کم نہ ہوگی۔"

سانپ ہر روز دو تین مینڈک کھانے لگا۔ تھوڑے دنوں میں سب کو نگل گیا۔ اکیلا بادشاہ رہا۔ سانپ نے پوچھا۔ "اے بادشاہ! آج میں کیا کھاؤں؟ مجھے بھوک لگی ہے؟" مینڈک نے کہا۔ "اے سانپ! کسی جھیل کے کنارے چل کر اپنا پیٹ بھر لے۔" تب اس نے کہا: "تمہارے لشکر نے میرے پیٹ میں چھاؤنی کی ہے بادشاہ کا لشکر سے جدا رہنا خوب نہیں۔ اپنی فوج کے ساتھ آپ بھی اسی چھاؤنی میں داخل ہوں تو بہتر ہے۔" تب وہ اپنی موت سمجھ کر چپ ہو رہا۔ سانپ نے اپنے شہ سوار کو زمین پر پٹک کر کوڑے دُم کے مارے اور کھا گیا۔ جیسا کہ کسو شاعر نے کہا ہے۔ فرد

گردنِ بندگی نت خم ہو درِ فرماں پر
گوئے سر اپنا فدا کیوں نہ کرے چوگاں پر

دوسری کہانی حفیظ الدین کی خرد افروز کی ہے اور اس جگہ "ارباب نثر" سے نقل کی گئی ہے۔ کہانی ہے کہ :-

"نقل ہے کہ روم کی سرحد میں ایک بادشاہ عالی ہمت، بزرگ منش تھا۔ اس کے دو بیٹے حسین و خوش خو تھے۔ جب بادشاہ نے عالمِ بقا کے کوچ کا نقارہ بجایا، بڑا بھائی دولتِ بادشاہی بہ جبر لے کر چھوٹے بڑے سبھوں کے دل کو ہاتھ میں لایا اور باپ کے تختِ سلطنت پر بیٹھا اور خزانہ کا منہ کھول دیا۔ چھوٹے بھائی نے اس ڈر سے کہ مبادا مجھ پر کچھ آفت لا دے وطن چھوڑ کر سفر اختیار کیا اور اکیلا راہِ دور دراز کو چلا اتفاقاً ایک جوان نازنین خوبصورت کہ جس نے زمانے کی گردش سے سفر کیا تھا اس کے ہمراہ ہوا۔ شاہزادے نے جو اس کے چہرے سے راست بازی دریافت کی، اس کی رفاقت سے خوش ہوا۔ دوسری منزل میں ایک دانا سوداگر بچہ ہوشیار کہ جس نے گھر بار بیچ کر سفر کیا تھا، ان کو ملا۔ تیسری منزل میں ایک زور آور دہقان بچہ جو کسی باغبان دانا کے نطفے سے تھا ان کا رفیق ہوا۔ تمام اذیت سفر کی راحت سے بدل ہوئی۔ چاروں دوست ایک دل خوشی سے منزل طے کرتے اور ایک دوسرے کو دیکھ کر فارغ بال اور آسودہ حال رہتے تھے۔

دور دراز منزل کو طے کر کے شہر نسطور میں پہنچے اور شہر کے ایک کنارے اچھی جگہ اترے۔ کسی کے پاس کچھ خرچ کو نہ رہا تھا۔ ان یاروں میں سے ایک نے کہا اب وہ وقت ہے کہ ہر کوئی اپنا اپنا ہنر دکھلائے اور زورِ بازو سے کچھ بہم پہنچائے تو چین سے چند روز اس شہر میں رہیں۔ بادشاہ زادے نے کہا "سب کام خدا کی تقدیر پر موقوف ہیں۔ آدمی کی کوشش سے سرانجام نہیں ہو سکتے جو لوگ دانا ہیں اس کی تلاش میں نہیں دوڑتے" خوبصورت جوان نے کہا "حسن دولت کے حاصل کرنے میں بڑا ایک وسیلہ ہے۔

جہاں اس کی نمود ہو، دولت تابع ہو گی۔" سوداگر بچّے نے بھی حال اپنا ظاہر کر کے کہا کہ "حسن کی پونجی معاملے کے بازار میں ایک نقدِ بے بہا ہے اور تھوڑے عرصے میں اس کی کچھ منفعت نہیں ہوتی ہے۔ رائے صواب و تدبیر درست اور کامرانی و معاملہ فہمی کا فائدہ سب چیزوں سے زیادہ ہے جو بے سامان اس کو اختیار کرے جلد اپنے مطلب کو پہنچے۔" دہقان بچّے نے کہا: "معاملہ فہمی و کامرانی سب وقت کام نہیں آتی ہے۔ اکثر میں نے دانا کو حیران اور نادان کو کامیاب دیکھا ہے۔ بہت سے کسب اور کوششیں ہیں جو آدمی کو کامیاب اور مقصد ور بناتی ہیں اور ہنر و حرفہ عقلمند کے سامان و دولت کا وسیلہ ہوتا ہے........."

کلیلہ دمنہ اور انوارِ سہیلی کے سلسلے کی ایک اور کتاب میر امّن کی "گنج خوبی" ہے اور ملا حسین واعظ کاشفی کی اخلاقِ محسنی کا ترجمہ ہے۔ یہ کتاب بھی اب ناپید ہے اور اس کے صرف ایک نسخے کا ذکر "ارباب نثر اردو" کے مولّف نے اپنی کتاب میں کیا ہے اور اس کی ایک کہانی نمونے کے طور پر درج کی ہے۔ وہ کہانی یہ ہے:-

"کہتے ہیں کہ ایک بزرگ نے جب اپنی زندگی کی امانت اجل کے فرشتے کو سونپی اور اسباب اپنی ہستی کا اس سرائے فانی سے منزلِ باقی میں پہنچایا کسو شخص نے انھیں خواب میں دیکھا اور پوچھا "کہو مرنے کے بعد تم پر کیا کیا واردات گزری اور اب کیا حال ہے؟" جواب دیا کہ ایک مدت تئیں عذاب کے عقاب کے پنجے میں اور سختی کے شاہین کے چنگل میں گرفتار تھا۔ ایک بارگی کریم کے کرم سے اس حالت سے چھٹکارا ہوا اور سارے گناہ معاف ہو گئے۔ سائل نے پھر سوال کیا کہ اس کا کیا سبب اور باعث ہے

کچھ تمھیں معلوم ہو تو بیان کرو کہ کس وسیلے سے نجات پائی" بولے کہ "ایک میدان میں مسافرخانہ بنایا تھا۔ شاید کوئی غریب راہ چلتا، جیٹھ کے دنوں دوپہر کی دھوپ میں تونسا ہوا اس کے سائے میں آن کر بیٹھا۔ اس نے کوئی دم آرام پایا۔ جب ٹھنڈی ہوا اور راہ کی ماندگی سے ہرا ہوا خوش ہوکر نہایت عاجزی سے بہ دل دعا کی کہ بارِ الٰہا اس مکان کے بنا کرنے والے کے گناہ بخش اور اس کی روح کو فردوس کی چھاؤں میں جگہ دے۔ وہیں اس کی دعا کا تیر قبولیت کے نشانے پر درست بیٹھا۔ میری آمرزش ہوئی اور جہنم کے گڑھے سے نکال کر بہشت کے غرفہ میں رہنے کا حکم ہوا۔ بیت

ہر چند کہ سب کاموں میں ہیں غور کرو ہو
نیکی ہے بھلی سب میں اور باقی ہے سب پوچ

ان تینوں کہانیوں کی عبارت پر نظر ڈالی جائے تو جو چیز پڑھنے والے کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ ان کی سادگیِ بیان ہے۔ کہانی لکھنے والوں کی کوشش عموماً یہی ہے کہ ہر بات ایسی زبان میں بیان کی جائے جو روزمرہ کی بول چال سے قریب ہو۔ دوسری بات جو ان عبارتوں میں جابجا دکھائی دیتی ہے یہ ہے کہ تینوں عبارتوں میں اسلوب کی سادگی کے باوجود فارسی انشا کا رنگ غالب ہے۔ تیسرے یہ کہ تینوں مصنف اپنی عبارتوں میں اشعار کی مدد سے یا کہیں کہیں عبارت میں قافیے اور سجع کے صرف سے اور بعض مقامات پر بات کو ذرا شاعرانہ انداز میں بیان کرکے ایک ادبی چاشنی پیدا کرنا چاہتے ہیں لیکن ان مشترک باتوں کی طرف سے نظر ہٹا کر ان میں سے ہر ایک کا انفرادی رنگ تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو عبارتوں میں ان کا انفرادی رنگ بھی جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً حسینی کی عبارت میں پڑھنے والے کو ہندی کے آسان اور نرم لفظوں کے ساتھ فارسی اور عربی کے نسبتاً غیر مانوس لفظ ملتے ہیں ــــ بھائی ٹھہر کیجیے

سب کی یہی راہ ہے ــــ اب مجھے بستی سے کیا کام ــــ بن باسی رہوں گا ــــ تمہارے لشکر نے میرے پیٹ میں چھاونی کی ہے ــــ میں جس طرح راہ، بستی، کام، بن باسی اور چھاونی کے الفاظ لطف کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح دگیر، ناحق، طالع اور تصدیع جیسے الفاظ کے صرف میں بھی تکلف اور آورد نہیں۔ بلکہ اس جملے میں کہ "سانپ نے اپنے شہ سوار کو زمین پہ پٹک کر کوڑے دم کے مارے" اپنے شہ سوار کے ٹکڑے میں ادبیت کی چاشنی قابلِ داد ہے۔

حفیظ الدین کی عبارت میں فارسی اسلوب کا غلبہ نسبتاً زیادہ ہے۔ جملوں کی ساخت و ترتیب کے علاوہ الفاظ کے انتخاب اور سوچنے کے اسلوب میں بھی یہ بات نمایاں ہے، "عالمِ بقا کے کوچ کا نقارہ بجایا" "سبھوں کے دل کو ہاتھ میں لایا"۔ "خزانے کا منہ کھول دیا"۔ "اس کے چہرے سے راست بازی دریافت کی"۔ "اذیت سفر کی راحت سے بدل گئی"۔ "سب کام خدا کی تقدیر پر موقوف ہیں"۔ "جہاں حسن کی نمود ہو دولت تابع ہو گی" "حسن کی پونجی معاملے میں ایک نقد بے بہا ہے"۔ "رائے صواب و تدبیر درست اور کامرانی و معاملہ فہمی کا فائدہ سب چیزوں میں زیادہ ہے"۔ "جلد اپنے مطلب کو پہنچے"۔ ان سب جملوں میں کسی نہ کسی اعتبار سے فارسی کی انشا اور اس کے انداز فکر و تخیل کا پرتو ہے اور فارسیت کا یہی عکس و پرتو حسینی اور حفیظ الدین کی عبارتوں میں فرق و امتیاز کا سبب بنا ہے۔

"گنج خوبی" کی عبارت میں وہ فصاحت اور لطفِ بیان تو نہیں جس کی بدولت میر امن کی "باغ و بہار" کو اردو کی داستانوں میں مقبولیت و پسندیدگی کا شرف حاصل ہوا ہے، لیکن اس عبارت کا رنگ اخلاقِ ہندی اور خرد افروز کے رنگ سے الگ اور یقیناً زیادہ چوکھا ہے۔

اس کہانی کی عبارت پر نظر ڈالئے تو پہلے ہی جملے میں میر امن کی

سادگی و پرکاری کا ہلکا سا رنگ سامنے آتا ہے۔ میر امن بیان کو رنگین بناتے وقت بھی سادگیٔ بیان کے لوازم کو ترک نہیں کرتے۔ اور فارسی کی ترکیبوں کے استعمال میں بھی اس بات کو پیشِ نظر رکھتے ہیں کہ عبارت ہلکی پھلکی رہے اور اس کا مجموعی آہنگ کانوں کے لئے خوش گوار ہو ــــــ 'اس سرائے فانی سے منزلِ باقی میں پہنچایا' میں میر امن کے طرز کی یہ خصوصیتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ البتہ ذرا اور آگے چل کر اسی رنگینی کو اظہارِ خیال کا وسیلہ بنایا ہے تو آمد کی یہ کیفیت آورد اور تصنع بن گئی ہے۔ پڑھنے والا 'عذاب کے عقاب کے پنجے' اور 'سختی کے شاہین کے جنگل' جیسی ترکیبوں سے کوئی ذہنی مسرت حاصل نہیں کرتا۔ اور جب وہ کہانی کے خاتمے پر یہ جملہ پڑھتا ہے۔

> "اُس کی دعا کا تیر قبولیت کے نشانے پر درست بیٹھا۔ میری آمرزش ہوئی اور جہنم کے گڑھے سے نکال کر بہشت کے غرفے میں رہنے کا حکم دیا......"

تو عبارت کا تصنع اسے رہے سہے لطف سے بھی محروم کر دیتا ہے۔

کہانی کے درمیانی حصّوں میں میر امن کی قدرتِ بیان اور ان کے سہلِ ممتنع سے ایسی سادہ اور دل کش فضا پیدا ہو جاتی ہے کہ سامع اور قاری ذہنی اور جذباتی اعتبار سے کہانی کے واقعات کی رفتار کے ساتھ چلنے لگتا ہے اور اس طرح مجموعی حیثیت سے کہانی میں دلچسپی کا وہ رنگ پیدا ہو جاتا ہے، جو صرف ایسے کہانی سنانے والے پیدا کر سکتے ہیں، جنھیں قصہ گوئی سے طبعی مناسبت ہے۔

یہ طبعی مناسبت جس طرح باغ و بہار میں ظاہر ہوئی ہے اُس کی ایک ہلکی سی جھلک اس کہانی میں موجود ہے۔ یہی مناسبت ہے جو ہمیں حسینی کے یہاں میر امن سے کم اور حفیظ الدین احمد کی عبارت میں اس سے بھی کم ملتی ہے۔

لیکن ایک بات البتہ یقینی ہے اور وہ یہ کہ ان تینوں مصنفوں یا مترجموں کی کہانیاں گو اصل میں سنسکرت ہیں، لیکن وہ چونکہ عربی یا فارسی، اور کبھی کبھی

عربی اور فارسی دونوں کا راستہ طے کر کے اردو کی دنیا میں پہنچی ہیں اس لئے ان کے فکر و تخیل اور اس سے بھی زیادہ ' ان کے اسلوب اظہار پر فارسی کے رنگ کا غلبہ ہے۔

کہانیوں کے یہ تینوں مجموعے کسی نہ کسی طرح کلیلہ دمنہ کے سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اس لحاظ سے طوطا کہانی کی کہانیاں اس سلسلے سے الگ ہیں۔ لیکن ان کہانیوں میں بھی اپنے سنسکرت مآخذ کے خلاف فارسی انشاء کے اثرات نمایاں اور غالب ہیں۔ طوطا کہانی کی ایک چھوٹی سی کہانی سن کر اس بات کا اندازہ لگائیے۔ کہانی یہ ہے :-

کسی شہر میں ایک برہمن نہایت مالدار تھا۔ اتفاقاً وہ مفلس ہو کر کسی ملک میں مال پیدا کرنے گیا۔ ناگاہ کسی روز ایک جنگل میں جا پہنچا اور تالاب کے کنارے پر دیکھا کہ ایک شیر بیٹھا ہے اور ایک لومڑی اور ہرنی اس کے آگے کھڑی ہے۔ یہ برہمن متفکر ہو کر وہیں کھڑا ہو رہا کہ یکایک لومڑی اور ہرنی کی نظر اس پر جا پڑی۔ تب آپس میں سوچ کر وہ بولیاں بولنے لگیں کہ اگر اس کو شیر دیکھے گا تو مار ہی ڈالے گا۔ ایک ایسی مصلحت کیجئے کہ جس کے باعث سے اس کو وہ نہ مارے بلکہ انعام دے۔ یہ بات ٹھیرا کر شیر کو دعائیں دے کر کہنے لگیں کہ سخاوت آپ کی یہاں تک مشہور ہوئی ہے کہ آج ایک برہمن کچھ مانگنے آیا ہے اور ہاتھ باندھے سامنے کھڑا ہے۔ شیر نے سر اٹھا کر دیکھا اور خوش ہو کر اس برہمن کو آگے بلایا اور نہایت رحم کھایا۔ غرض زر و زیور ان لوگوں کا کہ جنھیں مارا تھا سب اس برہمن کو بخشا اور مہربانی سے رخصت کیا۔ تب وہ برہمن بہت سا مال لیکر گھر گیا اور مزے سے گزران کرنے لگا۔

بعد ایک مدت کے پھر جو لالچ ہوا تو وہ برہمن اجل گرفتہ پھر

پھر اسی شیر کے پاس گیا۔ اس وقت اس کے سامنے بھیڑیئے اور کتے کھڑے تھے۔ اس برہمن کو دیکھتے ہی خوش ہوئے اور شیر سے کہنے لگے کہ یہ آدمی کتنا شوخ اور ڈھیٹ ہے کہ آپ کے بے طلب کئے ہوئے روبرو آتا جاتا ہے اور خطرہ اپنی جان کا نہیں کرتا۔ اس بات کے سنتے ہی شیر آگ ہوگیا اور اپنی جگہ سے اچھل کر ایک طمانچے سے اس کا کام تمام کیا۔"

یہ سیدھی سادی کہانی سوائے اس بات کے کہ اس میں ایک برہمن کا ذکر ہے، اسلوب بیان کی حیثیت سے کسی طرح بھی اپنے سنسکرت الاصل ہونے کی غمازی نہیں کرتی۔ ترجمہ کرنے والے نے پوری کہانی روزمرہ کی عام بول چال میں بیان کی ہے اور اس بول چال پر سنسکرت اور ہندی کے الفاظ کے بجائے فارسی اور عربی الفاظ کا غلبہ ہے اس کی وجہ ظاہر ہے، یہی ــــ کہ یہ کہانی اردو میں براہ راست سنسکرت یا ہندی سے منتقل نہیں ہوئی، بلکہ کئی منزلیں طے کرتی ہوئی فارسی کے راستے اردو میں داخل ہوئی ہے اور اس لئے اس کے اسلوب انشا کا جسم ہندی کی جگہ ایرانی انداز سے ملبوس ہے۔ طوطا کہانی کے سب قصوں کا عام انداز یہی ہے اور یہ انداز اخلاقِ ہندی، خرد افروز اور گنج خوبی کے انداز سے مماثل ہے ــــ اپنی انشا کی نوعیت میں بھی اور اپنی اخلاقی بنیادوں کے لحاظ سے بھی۔

کہانیوں کے ان سب مجموعوں کی ہر کہانی کے پیچھے اخلاقی مقصد کی ایک لہر جاری و ساری دکھائی دیتی ہے۔ اخلاقِ ہندی، خرد افروز اور گنجِ خوبی ــــ تینوں ناموں میں بنیادی طور پر یہی اخلاقی احساس موجزن اور کارفرما ہے۔ چنانچہ تینوں مترجموں نے کتابوں کی تمہید میں سببِ تالیف و ترجمہ بیان کرتے وقت اس بات کا واضح طور پر اظہار کیا ہے۔

اخلاقِ ہندی کے دیباچے میں حسینی نے لکھا ہے کہ یہ کتاب[1] سرکارِ

---

[1] یعنی نگارِ دانش

دولت مدار میں ملک الملوک شاہ نصیرالدین کے جس کی تخت گاہ صوبہ بہار تھی، پہنچی۔ جب انھوں نے سنا۔ اس میں قصّے ازبسکہ دلچسپ ہیں اور نصیحت میں نہایت مرغوب اور باتیں خوب اور حکایتیں اکثر مفید، تب اپنے ملازموں میں سے ایک کی طرف مخاطب ہو کے فرمایا کہ اس کو ترجمہ سلیس فارسی میں کرد تو میں اپنے مطالعے میں رکھوں گا۔"

اسی طرح گویا "مفرح القلوب" تالیف ہوئی اور اس کا ترجمہ حسینی نے ڈاکٹر گل کرائسٹ کے کہنے سے "سلیس رواجی ریختہ" میں کیا اور اخلاقِ ہندی نام رکھا۔

اس ضمن میں "خرد افروز" کے دیباچے کے الفاظ یہ ہیں :-

"ایک دن ...... جان گل کرائسٹ صاحب بہادر دام دولتہ، نے فرمایا کہ ترجمہ عیار دانش جو فی الحقیقت دانش کی کسوٹی اور آئینِ سلطنت کا دستور العمل ہے ......"

گنجِ خوبی کی ایک تالیف کا ذکر میرامّن نے ان الفاظ میں کیا ہے :-

"سنہ ایک ہزار نو سو سترہ ہجری میں مطابق اٹھارہ سے دو عیسوی کے باغ و بہار کو تمام کر کے اس کو لکھنا شروع کیا ازبس کہ جتنی خوبیاں انسان کو چاہئیں اور دنیا کی نیک نامی اور خوش معاشی کے لئے درکار ہیں سو سب اس میں بیان ہوئیں اس واسطے اس کا نام "گنج خوبی" رکھا۔"

ان سب ترجموں کی تالیف کا مقصد اخلاقی ہے۔ یہ سب ترجمے بقول حسینی "سلیس ریختہ" میں اور بقول حیدر بخش حیدری زبان ہندی میں موافق محاورہ اردوئے معلّے کے نثر میں موافق "عبارت سلیس و خوب و الفاظ رنگین و مرغوب" منتقل کئے گئے تاکہ نوآموز انھیں سمجھ سکیں اور ان سے استفادہ کر سکیں۔

ان سب کتابوں کے مطالعہ سے پڑھنے والا یہ بدیہی نتیجہ نکالتا ہے کہ ان کا محاورہ اردوئے معلّیٰ کا سلیس اور عام فہم محاورہ ہے، جس میں سنسکرت کے الفاظ نام کو نہیں البتہ ایسے سیدھے سیدھے ہندی لفظوں کی کمی نہیں جو اُردوئے معلّیٰ کے محاورے اور سلیس روزمرّہ میں خوش اسلوبی سے شیر و شکر ہو جاتے ہیں اور نہ صرف کانوں کے لئے ایک متوازن آہنگ کا سامان مہیا کرتے ہیں بلکہ اس طرح ذہن کے لئے بھی ایک طرح کی لذّت کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اردوئے معلّیٰ کا یہ محاورہ، فارسی کے موزوں الفاظ کی کثرت اور ہندی الفاظ کے متناسب اور متوازن امتزاج سے بنا ہے۔ اس آہنگ، توازن اور تناسب کی کمی اس دَور کے ترجموں میں اگر کہیں محسوس ہوتی ہے تو شیر علی افسوس کی باغِ اردو میں افسوس نے گلستاں کی حکایتوں کا ترجمہ سلیس روزمرّہ میں کرنے کے بجائے لفظ بہ لفظ اسے فارسی کی اصل کے مطابق رکھا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ پڑھنے والے کو حکایت پڑھکر وہ لطف نہیں آتا جو گلستاں کی حکایتوں کے مطالعہ کے ساتھ مخصوص ہے۔ سعدی نے فارسی نثر میں اپنی سہلِ ممتنع سے وہ تاثیر پیدا کی جو صرف اعلیٰ درجے کی شاعری کے لئے مخصوص ہے۔ افسوس نے اس اعلیٰ درجے کی سادہ شاعرانہ نثر کو اپنے ترجمے میں بالکل سپاٹ اور بے مزہ بنا دیا ہے، ایک حکایت سن کر اس کا اندازہ لگائیے کہ ان کی نثر سعدی کی نثر سے کس درجہ مختلف ہے۔ یہ حکایت پہلے باب کی گیارھویں حکایت ہے:۔

"ایک درویش کہ قبول ہوتی تھیں جس کی دعائیں سدا، بغداد میں وارد ہوا۔ حجاج بن یوسف نے یہ مژدہ جونہی سنا درویش کو بہ اشتیاق تمام بلوا بھیجا اور یہ التماس کیا کہ امیدوار دعا ہوں۔ درویش نے کہا:۔

"اے خدا اُسے داور اس کی روح جلد قبض کر۔ حجاج نے کہا کہ از برائے خدا یہ کون سی ہے دعا" فقیر بے ریا بولا "یہی دعائے خیر ہے تیرے حق میں بلکہ

جمیع مسلمانوں کے، نظم :-

اے زبردست چھوڑ یہ اطوار
زیر دستوں کے تئیں نہ دے آزار
آخر الامر سرد ہووے گا
گرم کب تک رہے گا یہ بازار
تیری کس کام کی جہاں داری
خلق کو تجھ سے ہے گی بیزاری
تجھ کو موت آئے جلد تجھ سے تو
نہیں چھٹتی ہے مردم آزاری

سب حکایتوں میں افسوس نے اشعار کا ترجمہ یوں ہی اشعار میں کیا ہے اور ان میں بھی عموماً سلاست و روانی اور حسنِ بیان کی وہی کمی ہے جو نثر کی عبارت میں۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ بعض روایتوں کے مطابق گل کرائسٹ جیسے صاحبِ نظر کو یہ ترجمہ بیحد پسند آیا تھا۔

"قصہ گو حالی"

ہمارے دلوں پر مولانا حالی کی سنجیدگی، متانت، ثقاہت اور بردباری کا ایسا گہرا نقش ہے کہ اس حقیقت کو حقیقت سمجھتے ہوئے بھی کہ حالی نے قصہ گوئی کی ہے اسے سچ جاننے اور تسلیم کرنے میں تامل و تکلف ہوتا ہے اور اگر یہ کہنے کے ساتھ ساتھ کہ حالی نے قصہ گوئی کی ہے کوئی یہ کہنے لگے کہ حالی نے لطیفہ سنجیاں کی ہیں تو بات اور بھی ناقابل قبول نظر آنے لگتی ہے۔ حالانکہ جہاں یہ بات درست ہے کہ حالی قصہ گو تھے وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ اپنے قصے کو مزیدار بنانے کے لئے انھوں نے لطیفہ گو بننا بھی ضروری سمجھا ہے اور یہ دونوں باتیں جس حد تک حالی کی طبیعت کی ہمہ گیری پر دلالت کرتی ہیں اسی حد تک کہانی کی دلکشی و دل نشینی پر شاہد ہیں۔

نصیحت کی تلخی کو گوارا بنانے بلکہ اس میں تلخی کے بجائے حلاوت پیدا کرنے کا جو راستہ اردو میں نذیر احمد، سرسید اور پیارے لال آشوب جیسے ادیبوں نے اختیار کیا اس پر ایک مرتبہ نقاد، ناصح، معلم اور شاعر، حالی کو بھی چلنا پڑا۔ لیکن ہمارے اور آپ کے لئے شاید یہ خبر اتنی اہم نہیں جتنی یہ حقیقت کہ حالی نے اس منصب کو بھی اسی کامیابی سے پورا کیا جس طرح نقاد، شاعر اور معلم کے مناصب اختیار کر کے انھوں نے اتنی کامیابی حاصل کی ہے کہ ان میں سے ہر میدان میں ان کی حیثیت محض راہرو کی نہیں رہبر بلکہ رہبر کامل کی ہے۔

حالی نے معاشرتی اور اخلاقی زندگی کی بعض اہم تعلیمی ضروریات کی تکمیل کے لیے مجالس النساء کے نام سے ۱۸۷۴ء میں ایک کتاب لکھی۔ یہ کتاب زیادہ ضخیم نہیں۔ اس کے پورے مضمون کو درسی کتابوں کے عام سائز کے زیادہ سے زیادہ سوا دو سو صفحوں میں لکھا اور چھاپا جا سکتا ہے۔ چنانچہ حالی پریس پانی پت سے ۱۹۲۴ء میں اس کا جو نسخہ دو حصّوں میں چھپا ہے اس میں کل ۲۳۶ صفحے ہیں۔ ہر صفحے میں ۱۶ سطریں اور ہر سطر میں ۱۰ سے لیکر ۱۲ تک لفظ ہیں۔ گویا پوری کتاب میں چالیس ہزار کے قریب لفظ ہوئے۔ اس پورے مضمون کو حالی نے ... ابواب یا مجالس میں تقسیم کیا ہے اور ہر مجلس میں معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے کسی ایک مسئلے کے متعلق جتنی اچھی اچھی باتیں عورتوں کو سکھائی جا سکتی ہیں انھیں یکجا کر دیا ہے ...... مثلاً پہلی مجلس علم کی اہمیت کی وضاحت کرنے کے علاوہ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ اگر عورتیں اپنے بچّوں کو آپ تعلیم دے لیا کریں تو اس ملک کے دن پھر جائیں۔ دوسری مجلس میں اُن دلچسپ طریقوں کا ذکر ہے جن سے بچّوں کو کھیل کھیل میں بڑے بڑے اخلاقی سبق دیئے جا سکتے ہیں۔ تیسری مجلس میں توہم پرستی اور بے شمار الٹی سیدھی رسموں کا حال بڑے دلچسپ انداز میں بیان ہوا ہے۔ چوتھی مجلس سینے پرونے، پکانے ریندھنے اور گرہستی کی دوسری اہم باتوں سے متعلق ہے۔ پانچویں مجلس میں گرہستی کے علاوہ معاشرتی زندگی کے روابط و مراسم کا تذکرہ ہے اور اس مجلس پر پہلا قصہ ختم ہوتا ہے۔ اگلے حصّے کے مسائل ان سے زیادہ پھیلے ہوئے ہیں اور معاشرتی زندگی کے سب اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔

مجالس النساء کی ترتیب میں ہمیں جو منطق نظر آتی ہے وہ بدیہی طور پر نذیر احمد کی اس منطق کا عکس ہے جو ہمیں مرأۃ العروس میں ملتی ہے یعنی حالی نے معاشرتی زندگی پر گہری نظر ڈال کر اس میں سے وہ تمام چیزیں اخذ اور جمع کر لی ہیں جن سے ہمیں بچپن سے بڑھاپے تک سابقہ پڑتا ہے اور اس طرح گویا

وہ نذیر احمد کی دکھائی ہوئی راہ پر گامزن ہوئے ہیں لیکن جو بات حالی کی منطق کو نذیر احمد کی منطق سے جدا بلکہ ممتاز کرتی ہے یہ ہے کہ انھوں نے اس ابتدائی منزل کے بعد منطق سے صرف اسی حد تک تعلق قائم رکھا ہے کہ جو باتیں غور وفکر کے بعد اخذ و جمع کی گئی ہیں ان کا ذکر اسی ترتیب سے مختلف مجالس میں کر دیا جائے۔ یہ ذکر کرتے وقت البتہ ان کا انداز بیان منطقی انداز میں سوچنے والے کسی معلم کے بجائے ایک ایسے ہمدرد ناصح کا سا ہے جس کی پوری کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ جو کچھ کہے اس میں دل کشی اور دل نشینی ہو۔ اس کی کہی ہوئی بات میں زور شور ہونے کے بجائے نرمی اور دھیما پن ہو، اس کی رفتار اتنی ہموار اور استوار ہو کہ ہر چلنے والا اس کا ساتھ دے سکے۔ بات اس طرح کہی جائے کہ غیر محسوس طریقے پر دل میں جگہ بنائے۔ چنانچہ مجالس النساء کی ہر مجلس کی ابتدا بڑے فطری انداز میں ہوتی ہے اور ایسے لہجے میں ہوتی ہے کہ سننے والے کو اس میں ذرا بھی اجنبیت محسوس نہ ہو۔ وہ بات کو یہ سمجھ کر سننا شروع کرتا ہے کہ جو کچھ مجھ سے کہا جا رہا ہے وہ میرے فائدے اور بھلائی کے لئے ہے اور بات کہنے والا میرا سچا ہمدرد اور مشفق ہے۔

حالی نے مجالس النساء نصیحتوں کی غرض سے لکھی ہے لیکن نصیحتیں ہمیشہ بڑے دھیمے، نرم اور دل نشین انداز میں بیان کی ہیں۔ جو کچھ کہنا چاہا ہے اسے کہتے وقت رفتار ایسی رکھی ہے کہ خود ان کے لئے بھی کاوش کا سبب نہ بنے اور سننے والے کو بھی بوجھ نہ معلوم ہو۔ بات کبھی اچانک نہیں کہہ دی جاتی۔ اس کے لئے موزوں فضا پیدا کی جاتی ہے۔ مناسب تمہید اختیار کی جاتی ہے اور اس موزوں فضا اور مناسب تمہید کے ساتھ بات کو اس طرح ابھارا جاتا ہے جیسے کلی آہستہ آہستہ پھول بن رہی ہے۔ وہ دیکھتے دیکھتے پھول بن جاتی ہے اور دیکھنے والوں کو محسوس تک نہیں ہوتا۔ حالی نے نصیحت کی باتوں کو اسی طرح آہستہ آہستہ کلی سے پھول بنایا اور غیر محسوس طریقے پر ہر جگہ ایک ایسی بات کہی ہے جو نصیحت

ہونے کے باوجود پھول کی طرح رنگین اور خوشبودار اور اس لئے دل کش اور دل نشین ہے۔

حالی نے نصیحت کی بے شمار باتیں یوں کہی ہیں جیسے کوئی بے تکلفی کی باتیں کر رہا ہے۔ بے تکلفی کی یہ باتیں سنتے وقت کوئی محسوس بھی نہیں کرتا کہ جو نصیحتیں عموماً کڑوی کسیلی ہوتی ہیں شہد بن کر دل میں سما گئی ہیں اور اس طرح سما گئی ہیں کہ ان کی حلاوت کی لذت کا بھلانا آسان نہیں۔ حالی کی نصیحتوں کی اس حلاوت کا راز کئی چیزوں میں پوشیدہ ہے' وہ اپنی بات روزمرہ کی آسان اور بامحاورہ زبان میں ادا کرتے ہیں۔ اسے واضح کرنے کے لئے ایسی سیدھی سادی مثالیں دیتے ہیں جو فوراً جی میں گھر کرتی ہیں۔ بات کو طول طویل بیانیہ فقروں میں کہنے کے بجائے گھریلو قسم کی بول چال اور سوال و جواب سے ابھارتے ہیں اور ان سب چیزوں سے سننے والوں کے لئے بے تکلفی کا مانوس ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔

مجالس النسا میں جابجا اسلوب بیان کی ان خصوصیتوں کو جس طرح برتا گیا ہے اس کا اندازہ کچھ مثالوں سے ہو سکتا ہے۔

پہلی مجلس اس طرح شروع ہوتی ہے :-

محمودہ بیگم :- آتو جی ! آداب۔

آتو جی :- برخوردار! بوڑھ سہاگن، بیگم! یہ تمہارے ساتھ اور کون ہیں ؟

محمودہ بیگم :- ہیں ! آتو جی ! آپ نہیں جانتیں ؟ میری سہیلی ہیں۔

آتو جی :- اے کون ہیں ؟ مریم زمانی !

مریم زمانی :- حضرت ! بندگی۔

آتو جی :- بھلا بیٹیا ! بہت سی عمر۔ میاں جئے ! بچے جئیں ! اُوا ! تم کہاں ؟

مریم زمانی :- جی، میں ابھی آ کے اتری ہوں۔

آتو جی :- آؤ، بیوی بیٹھ جاؤ۔ کہو مزاج تو اچھا ہے ؟

مریم زمانی : حضرت ! خدا کا شکر ہے۔

آتو جی :- بچے اچھے ہیں ؟

مریم زمانی :- سب آپ کو دعا کرتے ہیں۔

آتو جی :- مرزا پاس سے خط پتر آتا ہے ؟

مریم زمانی :- جی ہاں ! دسویں پندرھویں آتا رہتا ہے۔

آتو جی :- احمد مرزا کو مکتب میں بٹھا دیا ؟

مریم زمانی :- جی مکتب میں بیٹھے تو اسے بہت دن ہوئے۔

آتو جی :- بُوا ! اللہ رکھو اب اس کی کیا عمر ہو گی ؟

مریم زمانی :- جی اُسے چاند دیکھے ان گنا برس لگے گا۔

آتو جی :- بھلا بُوا ! خدا کرے تمھاری کوکھ ٹھنڈی رہے۔ تمھیں اپنے بچے کی خوشیاں دیکھنی نصیب ہوں۔ اب تو اللہ رکھو فارسی اردو کے حرف خاصی طرح اٹھانے لگا ہو گا۔

مریم زمانی :- آتو جی ! خدا خدا کرو۔ ابھی اس کی عمر ہی کیا ہے۔ فارسی اُردو تو درکنار رہی۔ ابھی تو اس نے قاعدہ بغدادی بھی ختم نہیں کیا۔

آتو جی :- بُوا ! کیا سبب ؟

مریم زمانی :- حضرت ! آپ جانتی ہیں ملّا کا پڑھانا ایسا ہی ہوتا ہے۔

آتو جی :- ہاں بی سچ کہتی ہو۔ بیگم ! تم نے کیا کیا پڑھا ہے ؟

مریم زمانی :- حضرت کچھ پڑھا ہو تو بتاؤں۔

ابتدائی دو صفحوں پر پھیلے ہوئے اس مکالمے کی حیثیت اصل موضوع کے لئے ایک بے تکلف تمہید کی ہے، جس کے بعد حالی نے اگلے ۱۹-۲۰ صفحوں میں شریف گھرانوں کی تعلیم، شرفا کے تعلیمی نظام اور اس کے تہذیبی اور اخلاقی پہلو پر پوری بحث کر کے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ بچوں کی تعلیم صرف اسی طرح اچھی ہو سکتی ہے کہ عورتیں پڑھی لکھی ہوں۔ مسئلے سے تعلق رکھنے والی سب باتیں مکالمے ہی کے ذریعے سامنے لائی گئی ہیں۔ مکالمے میں جیسا کہ قیاس کیا جا سکتا ہے کام

کی باتیں آتوجی نے ہی کی ہیں۔ مریم زمانی، محمودہ بیگم اور ان کے علاوہ بڑی بیگم بیچ بیچ میں صرف اس لئے بولی ہیں کہ آتوجی کی باتیں، باتیں معلوم ہونے کے بجائے وعظ کا دفتر نہ بن جائیں۔

آتوجی نے باتوں ہی باتوں میں کسی زبیدہ خاتون کا نام لے دیا۔ بڑی بیگم اور محمودہ بیگم ان کے پیچھے پڑ گئیں کہ زبیدہ خاتون کا قصہ سنائیے۔ آتوجی نے جواب دیا "خاطر جمع رکھو۔ خدا نے چاہا تو کل ضرور کہوں گی۔ جاؤ! اب تو تم نماز پڑھو کہیں وقت نہ جاتا رہے۔"

اس جگہ پہلی مجلس ختم ہوتی ہے اور بڑے سیدھے سادے فطری انداز میں ختم ہوتی ہے۔ حالی اس مجلس میں جن باتوں کی وضاحت کرنا چاہتے تھے ان کے لئے روزانہ کی زندگی کا ماحول پیدا کر کے بہت کچھ اس طرح کہہ دیا جیسے کوئی بات ہی نہیں۔ پوری مجالس النساء کا یہی حال ہے۔ ہر مجلس کا آغاز سیدھا سادا، گھریلو، بے تکلفانہ اور زندگی کے رنگ میں رچا ہوا ہے انجام فطری منطقی اور بے تکلف اور آورد سے پاک اور درمیانی حصے سوچی سمجھی معاشرتی باتوں سے پُر۔ یوں مجلسوں میں نصیحت کی باتیں تو بے شمار ہیں اور اہم بھی اسی قدر ہیں لیکن ان میں واعظ کا بوجھل پن نہیں۔ باتوں کی سادگی اور حلاوت ہے اور اس حلاوت کو شیریں تر بنانے میں جیسا کہ میں نے ابھی کہا تھا، روزمرہ کے محاورے کے علاوہ ان میں سیدھی سیدھی عام تجربے اور مشاہدے کی مثالوں نے حصہ لیا ہے جو حالی نے بات کے دل نشین بنانے کے لئے جابجا استعمال کی ہیں۔ اس سادگی کی پُرکاری بھی دیکھ لیجئے:-

بات یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ماں چاہے تو باتوں باتوں میں بچے کے دل میں علم کا شوق پیدا کر سکتی ہے اور اس کی کھیل کود کی عادتوں کو کم کر کے اسے علم کے راستے پر ڈال سکتی ہے۔ بچے کی اس کیفیت اس مثال سے ظاہر کیا ہے:-

"اس کی مثال ایسی ہے جیسے چراغ میں تیل بتی سب کچھ موجود ہے

فقط آگ لگانے کی دیر ہے یا مکان کی نیو قائم ہو چکی ہے صرف دیوار اُٹھانی باقی ہے۔"

دو ایک اور مثالیں :۔

"بچے کو پیار کرنا ایسا ہے جیسے کھیتی کو پانی دینا جس طرح پانی کی طغیانی کھیتی کو نقصان پہنچاتی ہے اسی طرح حد سے زیادہ پیار بچے کو خراب کر دیتا ہے۔"

"مرد کو ایسا سمجھو جیسے پیاسا اور عورت کو ایسا سمجھو جیسے چشمہ..."

"علم بادشاہ ہے اور ہنر اس کا وزیر ہے۔ جیسے بادشاہ بغیر وزیر کے نکما ہوتا ہے، اسی طرح علم بغیر ہنر کے دنیا میں کچھ کام نہیں آتا۔"

اس میں شبہ نہیں کہ بعض اوقات گفتگو کی طوالت سے اور قصہ گو کی اس کوشش سے کہ ایک ہی وقت میں بہت سی نصیحتیں کر ڈالے کہانی میں وعظ کی خشکی و ناگواری پیدا ہو جاتی ہے لیکن اس کی تلافی اکثر جگہ اس طرح ہو جاتی ہے کہ مصنف اپنے خیال کی وضاحت کے لئے کسی کا سچا واقعہ یا ایسی کوئی حکایت بیان کر دیتا ہے جس میں بجائے خود ایک چھوٹی موٹی کہانی اور بعض اوقات لطیفے کا مزہ ہوتا ہے مثلاً ایک جگہ یہ بتانا مقصود ہے کہ جب کسی کام کی عادت پڑ جائے تو آدمی کو اسی میں راحت ملتی ہے۔ بیکاری وبالِ جان بن جاتی ہے۔ اس کی وضاحت کے لئے ایک واقعہ یوں بیان کیا ہے :۔

"ایک لڑکا چودہ پندرہ برس کی عمر کا کسی قصور میں دس برس کو قید ہو گیا جب قید بھگت چکا تو اس کے چھوڑنے کے لئے حاکم کے سامنے لاتے۔ اس نے کہا "اگر سرکار میری خاندی کرے تو پھر مجھے جیل خانے ہی میں بھیج دے۔ جس طرح پہلے مجھ کو جیل خانے سے ڈر لگتا تھا۔ اب وہاں سے نکلنا وبال معلوم ہوتا ہے۔ اگر سرکار نہ بھیجیگی تو قید ہونے کے لئے پھر چوری کروں گا۔" حاکم نے اسے نوکر رکھ کر

جیل خانے میں بھیج دیا۔ پھر ساری عمر اس نے وہیں کاٹ دی"

یہ دکھانے کے لئے کہ عادت کتنی عجیب چیز ہے۔ ایک اور کہانی بڑے مزے لے لے کر سنائی ہے۔ لیجئے یہ کہانی بھی انھیں کے لفظوں میں سن لیجئے۔ ایک صاحب کا بیان ہے کہ :-

"گرمی بہت سخت پڑ رہی تھی۔ ایک دن چلتے چلتے راہ ہی میں دوپہر ہو گئی۔ ایک درخت کے سائے میں ٹھیر گیا۔ تھوڑی دیر میں ادھر سے ایک پینس آئی۔ آٹھ کہار، ایک بھشتی دو خدمتگار ساتھ۔ پینس کے دونوں طرف خس کے پردے چھٹے ہوئے بھشتی برابر پانی چھڑکتا چلا آتا ہے۔ سامنے کچھ اور درخت سایہ دار تھے۔ وہاں آن کر ٹھیری۔ برابر کنواں اور حلوائی کی دوکان تھی۔ کہاروں نے پینس کو تو وہاں ٹیکا اور آپ کنوئیں پر جا کر منھ ہاتھ دھویا اور حلوائی کی دوکان سے پوریاں لیکر دھوپ ہی میں کھانے بیٹھ گئے۔ کھا پی کر ڈفلی بجائی اور گانا شروع۔ ادھر جو ان کو دیکھتا ہوں تو پینس میں پڑے ہائے وائے کے نعرے مار رہے ہیں اور بار بار بھشتی سے پانی چھڑکواتے ہیں میں نے ان کے خدمت گاروں سے پوچھا کہ "یہ کیا بیمار ہیں ؟" انھوں نے کہا "صاحب ! بیمار تو کچھ نہیں۔ گرمی کے مارے گھبرا رہے ہیں"

میں نے اپنے دل میں کہا، سبحان اللہ ! کیا خدا کی شان ہے"

حالی کا بیان کیا ہوا ایک پُر لطف واقعہ اور سُن لیجئے اور پھر اُن کی قصہ گوئی کے دوسرے پہلوؤں پر نظر ڈالئے۔ یہ واقعہ اس بات کی نصیحت کے لئے بیان کیا گیا ہے کہ احسان جتانا بڑی بُری بات ہے۔ لیجئے اب قصہ سنئے :-

"ایک بھلے مانس کا لڑکا کہیں بیاہنے چڑھتا تھا۔ اس نے دو چار گھڑی کو اپنے دوست کا دوشالہ مانگ لیا جب بیٹی والوں کے ہاں جا کر برات اُتری، ایک آدمی نے پوچھا، کیوں صاحب ! دولھا

کون سے ہیں؟" جس سے دولھا نے دوشالہ مانگا تھا کہیں وہ بھی وہیں کھڑا تھا۔ کہا "حضرت! دولھا تو وہ بیٹھے ہیں پر دوشالہ مانگے کا ہے۔" دولھا بیچارہ یہ بات سن کر پانی پانی ہو گیا اور دوشالہ اتار کر اس کے حوالے کیا۔ اس نے کہا "بھئی! اب کے تو مجھ سے قصور ہو گیا۔ خیر اسے تو معاف کیجیے۔ پر اب ایسا نہیں ہونے کا" اور دوشالہ دولھا ہی کو پھر دے دیا۔ تھوڑی دیر میں ایک اور شخص اسی طرح پوچھتا ہوا چلا آیا۔ اس نے کہا "صاحب دولھا یہ بیٹھے ہیں اور دوشالہ بھی انھیں کا ہے۔" دولھا نے دوشالہ اُتار کر پھینک دیا۔ اور کہا "ایسے اوچھے کے احسان سے خدا بچائے۔" اس نے پھر منت معذرت کر کے دوشالہ دے دیا۔ تھوڑی دیر میں ایک تیسرا اور پوچھتا چلا آیا۔ اُس نے جلدی سے دوڑ کر کہا "حضرت! دولھا تو یہ ہیں اور دوشالے کا کچھ ذکر نہیں۔"

ان تین چھوٹے چھوٹے قصّوں میں (یا انھیں چٹکلے کہہ لیجیے) حالی کی صلاحیت کتنے فطری انداز میں اُبھرتی دکھائی دیتی ہے۔ تینوں چھوٹے چھوٹے قصّے بڑی آسان روزمرہ میں بیان ہوئے ہیں۔ اس روزمرہ کی زبان میں مناسب موقعوں پر محاورے بھی بے تکلفی سے استعمال ہوتے ہیں اور ان سے واقعات کے بیان میں لطف پیدا ہوا ہے۔ تینوں قصّوں میں کہانی کی فضا بڑے فطری انداز میں پیدا کی گئی ہے اور ان چیزوں کے ساتھ ساتھ ہر قصّہ اس مقصد کو اچھی طرح واضح کرتا ہے جس کے لیے لکھا گیا ہے۔ اچھی قصّہ گوئی کے یہی عناصر ہیں۔ اور حالی نے انھیں ایک ماہر قصّہ گو کی طرح برتا ہے۔

حالی کو کہانی کے فن سے (جو انسان کی قوتِ اظہار کی سب سے پہلی کسوٹی ہے) کتنی مناسبت ہے، اس کا اندازہ ان تین مختصر قصّوں اور مجالس النسا میں آئے ہوئے ایسے ہی دوسرے قصّوں سے بھی ہوتا ہے لیکن اس کا اظہار نمایاں طور پر کتاب کے

آخری حصے میں ہوا ہے جس میں یہ بتانے کے لئے کہ سفر آدمی کا سب سے بڑا استاد ہے ایک قصہ بیان کیا گیا ہے۔ قصہ ۲۳-۲۴ صفحوں میں پھیلا ہوا ہے اور اس کے بعض حصے ایسے ہیں جنھیں پڑھ کر پڑھنے والے کے دل میں آگے پڑھنے اور یہ جاننے کا شوق پیدا ہوتا ہے کہ دیکھیں آگے کیا ہوتا ہے۔

قصے کا خلاصہ یہ ہے:۔

"زبیدہ خاتون کے چچا خواجہ کمیل کا مدتوں سے کہیں پتہ نہ تھا۔ آخر کسی نے بتایا کہ ان کا بیٹا خواجہ ہذیل اورنگ آباد میں موجود ہے۔ زبیدہ خاتون یہ سنکر بے قرار ہو گئی اور اپنے بیٹے سید عباس کو اورنگ آباد بھیجنے کا قصد کیا۔ سفر کی تیاری ہوئی اور سید عباس اسلام بیگ بند دیجی اور اپنی انا کے بیٹے غلام امام کے ساتھ اورنگ آباد چلے۔ وہاں سے خشکی کے راستے بمبئی روانہ ہوئے۔ راستے میں سید عباس کا گھوڑا دھنس میں پھنس گیا۔ اسلام بیگ اور غلام امام مدد کے لئے آدمیوں کو بلانے گئے۔ لیکن واپس آکر دیکھا تو سید عباس کے سامان کے سوا کچھ نہ ملا۔ نہ سید عباس، نہ اس کا گھوڑا۔ سر پیٹ کر رہ گئے اور سوچا کہ اب گھر لوٹ کر نہ جائیں گے۔ برس دن یوں ہی مارے مارے پھرتے رہے۔ ایک قافلے کے ساتھ حج کو گئے۔ حج سے فارغ ہو کر روم کا قصد کیا اور بڑی سختیاں جھیل کر استنبول پہنچے۔ وہاں سید عباس سے ملاقات ہو گئی۔ سید عباس نے دلدل سے خلاصی اور اپنی مصیبتوں کا حال سنایا اور بتایا کہ کس طرح شیخ فاروقی مینی نامی تاجر سے ربط ضبط پیدا ہونے اور شیخ یمن کے یہاں ترجمانی کی خدمت حاصل ہونے کے بعد اس کے دن پھرے۔

اسی سفر میں سید عباس کی ملاقات اپنے ماموں خواجہ ہذیل سے ہو گئی اور اس نے انھیں گھر جانے پر راضی کر لیا۔"

اُردو ناول کا ارتقاء

جب کوئی اردو ناول کے ارتقاء کا جائزہ لینے بیٹھتا ہے اور سوچتا ہے کہ فن کے اس دل کش سفر کی پہلی منزل کون سی ہے، اس کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے تو اس کی نظر سب سے پہلے نذیر احمد کے ان ناولوں پر پڑتی ہے جنہیں بعض نقادوں نے ناول تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے۔ اس انکار یا تامل کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ نذیر احمد کے جن قصّوں کو متفقہ طور پہ ناول کا نام دیا گیا ہے ان میں فن کے وہ لوازم موجود نہیں ہیں، جن کا مطالبہ جدید ناول سے کیا جاتا ہے۔ پلاٹ اور اس کے مختلف فنی اجزا۔ ایک اہم موضوع، اس اہم موضوع کے پیش کرنے کے لئے ایک موزوں اور پُرکشش آغاز، الجھن، ارتقاء، منتہا، منطقی انجام، پھر زندگی سے بھرپور کردار، ایک واضح نقطۂ نظر کی موجودگی، مقصد اور فن کا باہمی توازن، موضوع اور بیان میں مکمل مطابقت اور ہم آہنگی مصنف کی شخصیت کا گہرا پرتو اور اس کی فکری اور جذباتی صلاحیتوں اور قوتوں کا پورا رچاؤ، مشاہدہ اور احساس (یا دوسرے لفظوں میں خارجی عناصر اور داخلی کیفیتوں) کی موزوں آمیزش ـ نذیر احمد کے قصّوں میں یہ سب کچھ تلاش کیا جاتا ہے اور نہیں ملتا تو یہ کہنے میں ذرا بھی تکلف نہیں برتا جاتا کہ یہ قصے ناول نہیں ہیں۔ اور جو لوگ ان سارے تکلفات سے بے نیاز ہو کر صرف یہ دیکھتے ہیں کہ داستان کی خیالی دنیا کی جگہ ان قصوں میں زندگی کی ٹھوس

حقیقتیں، ان ٹھوس حقیقتوں سے دوچار ہونے والے ہم ہے او رآپ سے ملتے جلتے کردار نظر آتے ہیں تو وہ یہ محسوس کرکے خوش ہوتے ہیں کہ یہ قصّے، قصّہ گوئی کے ایک نئے اسلوب اور فن کے ایک نئے دور کی آمد کا پیش خیمہ ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ نذیر احمد کے قصّے اس مفہوم میں ناول نہیں ہیں جو ہم نے مغرب سے لیا ہے، لیکن اس میں بھی شبہ نہیں کہ ناول کی داغ بیل انھیں قصوں نے ڈالی ہے۔ مراۃ العروس اور بنات النعش میں اس سے بھی زیادہ توبۃ النصوح اور ابن الوقت میں اور پھر ان سب سے بڑھ کر فسانۂ مبتلا میں ہمیں آہستہ آہستہ وہ سارے خط و خال دکھائی دیتے ہیں، جن سے ناول کے پیکر کی تخلیق و تعمیر ہوتی ہے۔

نذیر احمد کے ابتدائی دو قصّوں میں واقعات کے ربط، تسلسل اور ارتقا کا احساس سرے سے ناپید ہے۔ ان واقعات کی منطق فنکار کی منطق ہونے کے بجائے واعظ، مصلح اور کہیں کہیں مولوی کی منطق ہے۔ ان قصّوں کے کردار حقیقت کے آئینہ دار ہونے پر بھی مثالی ہیں۔ لیکن اس سے کیسے انکار ہوسکتا ہے کہ ان دونوں قصّوں نے ہمیں پہلی مرتبہ یہ بات بتائی ہے کہ معاشرے کے اہم مسائل قصّے کہانی کے پیرائے میں پیش کئے جاسکتے ہیں اور ان مسائل کو پیش کرتے وقت زندگی کا ایسا پس منظر استعمال کیا جاسکتا ہے جو سادگی کے باوجود موثر اور دل نشین ہوسکتا ہے۔ توبۃ النصوح اور ابن الوقت میں بھی مقصدیت اور مذہبی احساس کا پلّہ بھاری ہے اور اپنے مقصد کے ساتھ مصنف کو جو جذباتی لگاؤ ہے اُسے وہ نہ خود بھولتا ہے اور نہ چاہتا ہے کہ اس کا قاری اس کے احساس سے ایک لمحے کے لئے بھی غافل ہونے پائے۔ مقصد کے ساتھ اسی گہری وابستگی اور جذباتی شدت نے اسے قاری کی ذہانت اور ذکاوت پر بھروسہ کرنے کی قطعی اجازت نہیں دی اور اس لئے اکثر اوقات مصنف اور قاری کے درمیان وہ جذباتی ہم آہنگی نہیں پیدا ہوسکی جس کے بغیر قصّہ گو اور قصّہ خواں ایک دوسرے

کے ہم خیال نہیں بنتے ۔ لیکن فنی احساس کی اس کمی کے باوجود توبتہ النصوح اور ابن الوقت نے قصہ نویسی کے فن کو بعض اہم چیزیں دی ہیں ۔ قصہ کہنے اور لکھنے والے کو اپنے موضوع اور مقصد کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی ہونی چاہیئے ، اسے اپنے مقصد پر پوری طرح غور وفکر کرنا چاہیئے ، اسے اس ماحول سے پوری واقفیت ہونی چاہیئے جسے وہ اپنے قصے کا پس منظر بنانا چاہتا ہے ، قصے کے کرداروں کو نیکی اور بدی میں مثالیت سے قریب ہونے کے باوجود زندگی کا حامل ہونا چاہیئے ۔ اور پھر یہ کہ کہانی میں مکالموں سے دلچسپی بھی پیدا ہوتی ہے اور وہ کسی نہ کسی حد تک واقعات کو آگے بڑھاتے ہیں قاری کو اپنے مقصد سے ہم آہنگ کرنے کے لئے قصے میں دلچسپی کے مختلف وسائل کا استعمال کرنا ضروری ہے ۔ واقعہ نگاری ، منظر کشی اور طنز اور مزاح کی آمیزش ان وسائل میں سے چند اہم وسائل ہیں ۔ یوں گویا قصہ گو نے قصہ گوئی کے بنیادی مقصد (یعنی قاری یا سامع کی دلچسپی کا خیال) اور اپنے مقصد یعنی اصلاح کی خواہش اور تدبیر کے درمیان اپنی پہلی چار کتابوں میں مقصد کو اپنا سب کچھ سمجھ کر بہت آہستہ آہستہ اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ڈرتے ڈرتے ، جھجکتے جھجکتے اور شرمساری کے احساس کے ساتھ فن کی طرف قدم بڑھایا ہے ۔ فسانۂ مبتلا میں واعظ اور مصلح کا لبادہ اتار کر وہ فنکار کے نازک لباس میں ملبوس دکھائی دیتا ہے ۔

نذیر احمد نے کہانی اور اصلاح معاشرت میں لازم وملزوم کا جو رشتہ قائم کیا ہے اس میں ایک خاص قسم کی منطقی فکر اور اصلاحی اور تبلیغی مزاج کو دخل ہے ۔ نذیر احمد اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں جنھوں نے ایک خاص معاشرے کی سیاسی ، معاشرتی ، معاشی اور اخلاقی زندگی کا غور سے مطالعہ کرکے اور اس زندگی کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کرکے اس کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور اس اہم کام کے لئے قصہ (یا کہانی) کا استعمال کیا ۔ اس طرح قصے کو ایک ایسا مقام اور مرتبہ حاصل ہوا جس سے وہ اب تک محروم رہا تھا ۔ قصہ

سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس نے نیکی کے نقش کو اُبھارنے اور نمایاں کرنے کے لئے کہیں بدی کی تصویرکشی نہیں کی۔ ظلمت کے پس منظر میں نور یقیناً زیادہ منوّر اور تاباں نظر آتا ہے۔ لیکن اس پروپیگنڈے کا وہ رنگ ہے جس پر اخلاق کے اعلیٰ معیار کی نظریں پسندیدگی سے نہیں پڑتیں۔ خیر میں بجائے خود اتنی پاکیزگی اور نور میں فطرتاً وہ صفا ہے کہ انھیں پسندیدہ بنانے کے لئے شر اور ظلمت کا سہارا ڈھونڈنا نیکی کی تحقیر ہے۔ حالی نے دوسرے قصّہ گویوں کی طرح نیکی کی تحقیر گوارا نہیں کی جو فن کے لوازم میں داخل ہو گئی ہے۔ انھوں نے نیکی کی اقدار کو اپنے اصل رنگ میں دنیا کے سامنے آنے کا موقع دیا ہے اور اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ فن میں سادگی، خلوص اور معصومیت کا بول بالا ہوتا ہے۔ شرط صرف ایک ہے اور وہ یہ کہ سادگی، خلوص اور معصومیت کی صفات خود فن کار کی شخصیت اور مزاج میں پوری طرح رچی ہوئی ہوں۔ مجالس النسا کے فن میں ان خصوصیات کا وجود اس کے مصنف کی ذات کا عکس ہے۔ فنکار کی ذات تصنع سے مبرا اور پاک ہے اُس کی فنی تخلیق کا سب سے بڑا حسن یہی ہے کہ اس میں تصنع نام کو نہیں۔

اس کے بعد کتاب ان الفاظ پر ختم ہوتی ہے۔

"غرض سید عباس نے دو مہینے کے بعد اسلام بیگ اور غلام امام اور خواجہ ہذیل کو ہندوستان کی طرف چلتا کر دیا اور وہ زبیدہ خاتون کو دلی سے لیکر عرب کو چلے گئے۔ اول حج کیا۔ پھر مدینہ شریف کی زیارت کی۔ وہاں سے استنبول کا راستہ لیا۔ جب زبیدہ خاتون وہاں پہنچ گئی چند روز بعد سید عباس کی شادی ایک بہت بڑے امیر کی بیٹی سے ہو گئی سب نے وہیں رہنا اختیار کر لیا۔

بس یہ قصہ تمام ہوا۔ خدا تعالیٰ ہر ایک اولاد کو ایسی ماں اور ہر ایک ماں کو ایسی اولاد عنایت کرے۔ آمین"

قصہ یہاں ختم ہو جانا چاہیئے۔ حالی نے اسے اس سے ذرا بھی آگے نہیں بڑھایا۔ انھیں جتنی بات کہنی تھی وہ ختم ہو گئی جتنی نصیحتیں کرنی تھیں وہ تمام ہو گئیں اور اس طرح تمام ہوئیں کہ قصے کا انجام بھی بخیر ہوا اور قصے کے ایک خاص منزل تک پہنچتے پہنچتے اس کے کرداروں نے اس تعلیم و تربیت کا پورا اثر بھی قبول کر لیا جس کی تلقین قصہ گو قصے کے ذریعے کرنا چاہتا تھا۔ قصہ گو کا منصب اور مقصود بھی اس سے زیادہ کچھ نہیں ہونا چاہیئے کہ جہاں پہنچ کر قصے کی مختلف کڑیاں مل کر زنجیر بن جائیں وہاں کردار بھی ایک خاص حیثیت سے تکمیل کے سارے مراحل سے گزر کر ایک واضح نقش کی صورت اختیار کر لیں۔ قصے کے فطری انجام اور کردار کی ایک مکمل اور واضح تصویر میں ایک ایسا رشتہ ہے جسے ہر اچھی کہانی کی جان سمجھا جاتا ہے

مجالس النساء ایک سیدھی سادی اصلاحی اور مقصدی کہانی ہے لیکن کہانی کہنے والے نے قصے کی ترتیب و نظم و ضبط کے معاملے میں خاصی احتیاط سے کام لیا ہے اور اسے کسی جگہ بے ڈھنگا اور بے ہنگم نہیں ہونے دیا۔ اس نے اپنی بات کے اظہار میں نہ کہیں اتنے زور اور جوش سے کام لیا ہے کہ قصے کی فضا غیر فطری ہو جائے اور نہ اتنا مبالغہ برتا ہے کہ سچ پر جھوٹ کا احتمال ہونے لگے۔

اب محض دلچسپی یا وقت گزاری کا مشغلہ ہونے کے بجائے معاشرتی زندگی کے مسائل کی مصوری اور اصلاح کا ذریعہ بن گیا۔ یہ گویا سنجیدہ قصّہ نویسی کی طرف پہلا قدم تھا۔ اس پہلے قدم کے ساتھ ساتھ بہت آہستہ آہستہ ہی سہی، لیکن پورے یقین کے ساتھ زندگی اور فن کا رشتہ استوار ہوتا رہا۔ مقصد اور فنی احساس کے درمیان توازن قائم ہونے کی ابتدا بھی ہوئی اور اس توازن نے فسانہ مبتلا تک پہنچتے پہنچتے ایک ایسی شکل اختیار کر لی جب واعظ اور فنکار کی شخصیتیں ایک دوسرے میں جذب ہوتی نظر آتی ہیں۔ پلاٹ میں ربط و تسلسل اور ارتقا، واقعات کے بیان میں اہم غیر اہم اور ضروری اور غیر ضروری تفصیلا کا امتیاز، کرداروں کی شخصیت اور مزاج میں مثالیت کے بجائے حقیقت کا غلبہ، کرداروں کے عمل اور گفتگو میں ان کی انفرادی شخصیت کا عکس، بیان میں ادبی چٹخارہ اور مزاح کی چاشنی اور ان سب سے بڑھ کر افسانہ پر شروع سے آخر تک چھائی ہوئی سچی زندگی کا رنگ۔ یوں فسانۂ مبتلا اردو کا پہلا ناول ہے جس نے صحیح معنوں میں زندگی اور فن دونوں کی انفرادی اہمیت اور باہمی رشتے کے احساس کی داغ بیل ڈالی اور نذیر احمد کے بعد آنے والے ناول نگاروں کو فن کی روایت کا ایک ایسا معیار ملا جس میں بہت سی خامیوں کے باوجود مکمل فن کی ساری نشانیاں موجود تھیں۔ لیکن قبل اس کے کہ فسانۂ مبتلا کی فنی روایت اردو ناول کی عام روایت بنے ہمارے ناول کی تاریخ میں بعض ایسی تخلیقات کا ظہور ہو چکا تھا جنھیں کچھ تو اس بنا پر سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے کہ انھوں نے ناول کی روایت میں بعض غیر فانی عناصر کا اضافہ کیا ہے اور کچھ اس لئے کہ وہ بعض ایسی خصوصیات کے حامل ہیں جنھوں نے انھیں قبولِ عام کا شرف بخشا ہے۔ ان تخلیقات میں سرشار کے فسانۂ آزاد اور شرر کے ملک العزیز ورجنا کا نمبر پہلا ہے۔

سرشار کے متعلق یہ بات ہر ایک کو معلوم ہے کہ انھوں نے اودھ اخبا

کے لئے مضامین کا ایک سلسلہ شروع کیا تھا۔ ان مضامین کے ذریعے سے وہ ہر روز لکھنوی معاشرت اور تہذیب کے کسی نہ کسی پہلو کی تصویر کھینچتے تھے۔ آزاد جس کی آنکھوں سے انھوں نے اس گوناگوں زندگی کے بے شمار پہلوؤں کو دیکھا ہے ایک زند آزاد مشرب سیلانی ہے۔ ذہین طباع، تیز، طرار، شوقین، جس نے زندگی کی ہر لذت سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کو اپنا مسلک و مشرب بنایا ہے، اور جہاں معاملہ زندگی کے فوائد سے متمتع ہونے کا ہے وہاں اس کے لئے تہذیب و اخلاق کی ساری اقدار ہیچ در بے معنی ہیں لکھنوی معاشرت اور تہذیب کے یہ سارے مرقعے اسی زند آزاد مشرب کے مشاہدے کا عکس ہیں ان میں چونکہ پڑھنے والوں نے ایک خاص طرح کی رنگینی اور ایک خاص قسم کا نشہ محسوس کیا۔ اس لئے سرشار نے لوگوں کے تقاضے سے ان منتشر تصویروں کو یکجا کرکے ایک تصویر خانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہ تصویر خانہ یوں تو حد درجہ دلکش اور دل فریب ہے لیکن اس کے گوناگوں مرقعوں کا آپس میں کوئی ربط و تسلسل نہیں۔ یہ تصویر خانہ فسانۂ آزاد ہے۔

اردو ناول کی تاریخ میں اس تصویر خانے کی بڑی اہمیت ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے فسانۂ آزاد پر کئی ایسے اعتراض کئے جاتے ہیں جن کا وزن ہر ایک نے تسلیم کیا ہے۔ پلاٹ، جسے کہانی میں بنیادی حیثیت حاصل ہے اس ضخیم کتاب میں ناپید ہے۔ نہ اس کا کوئی آغاز ہے نہ انجام۔ نہ کوئی بنیادی مسئلہ یا موضوع، اور اس لئے لازمی طور پر نہ کوئی الجھن، نہ کشمکش نہ اشتیاق، نہ پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال کہ دیکھیں اب کیا ہو۔ کہانی میں کسی بنیادی مسئلے کا فقدان اور آغاز، ارتقا اور انجام کے ساتھ ساتھ کسی قسم کی الجھن، اشتیاق اور اضطراب کی عدم موجودگی کہانی کو کہانی نہیں بننے دیتی۔ اور کہانی میں کہانی پن نہ ہو تو اس میں کرداروں کا عدم وجود (کہانی سننے اور پڑھنے والوں کے نقطۂ نظر سے) برابر ہو جاتا ہے۔ پڑھنے والے کو کرداروں کے ساتھ وہ وابستگی، وہ

ہمدردی اور وہ تعلق خاطر نہیں پیدا ہوتا جس کی بنا پر وہ ان کی الجھنوں میں شریک ہونے اور انھیں کسی خاطر خواہ انجام تک پہنچانے کے خواہش مند ہوتے ہیں۔ کردار کسی الجھن اور کش مکش میں مبتلا نہ ہوں تو ان کی سیرتوں اور شخصیتوں کے جوہر نہیں ابھرتے اور وہ کٹ پتلیوں کی طرح ناچ اور تھرک کر دیکھنے والے کا جی ضرور خوش کر جاتے ہیں لیکن ان کے دل پر کوئی قائم رہنے والا نقش نہیں چھوڑتے۔ ان کی حرکتوں میں لچک اور چمک تو ہوتی ہے لیکن زندگی کے خون کی روانی ہرگز نہیں ہوتی۔ فسانۂ آزاد کی کہانی اور پلاٹ اور اس کے کرداروں میں یہی ساری خرابیاں ہیں۔ اس سے بھی بڑی خرابی یہ ہے کہ فسانۂ آزاد کا مصنف زندگی کے متعلق کوئی واضح نقطۂ نظر نہیں رکھتا۔ اپنے سیلانی اور بے راہ رو ہیرو کی طرح اُسے بھی نیک و بد کی قدروں کا کوئی احساس اور امتیاز نہیں اور اس لئے اس کے اور ناظر کے درمیان کوئی ہم نوائی، کوئی یگانگت اور کوئی ذہنی اور جذباتی مطابقت اور ہم آہنگی نہیں پیدا ہوتی۔

فسانۂ آزاد میں ناول کی حیثیت سے یہ سارے عیب ہیں، اور ایسے عیب کہ ان کی موجودگی میں اسے ناول کہنا محض تکلف کی بات معلوم ہوتی ہے۔ اس کے باوجود اسے ناول کہا جاتا ہے، اس کی بڑائی کو تسلیم کیا جاتا ہے اور ناول کی تاریخ اور اس کے ارتقا کی داستان میں اسے ایک ایسی جگہ دی جاتی ہے جو اسی کے لئے مخصوص ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فسانۂ آزاد میں ناول کی حیثیت سے بعض ایسی خصوصیتیں ہیں جن کا ہمارے ناول کے ارتقا پر گہرا اثر پڑا ہے۔ فسانۂ آزاد کے مصنف نے مستقبل کے ناول نگار کو فن کے بعض ایسے سبق دیے ہیں کہ انھیں فراموش کر دینے والا فنی عظمت کا مستحق اور دعویدار نہیں بن سکتا۔

ناول کے نقادوں اور خود ناول نگاروں نے ناول کی جو متعدد تعریفیں کی ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ "ناول زندگی کی وسعتوں کا حامل ہے۔" یعنی زندگی کو اس طرح ادب کے سانچے میں ڈھالنا کہ اس کی ساری وسعتیں، اور

گہرائیاں اس سانچے میں سما سکیں، ادب کی کسی اور صنف کے ذریعے سے ممکن نہیں سوائے ناول کے۔ زندگی کو جن چیزوں نے زندگی بنایا ہے، وہ اس کا پھیلاؤ، اس کی گہرائیاں اور اس کی الجھنیں ہیں۔ اس پھیلاؤ، اس گہرائی اور اس الجھن کی کوئی حد نہیں۔ انسان اس پر جتنا غور کرے اس کی حدیں وسیع تر ہوتی چلی جاتی ہیں، اور جتنا انھیں سلجھانا چاہے ان کی پیچیدگی میں اتنا ہی اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اس لئے فنکار کی عظمت اور بزرگی کی یہی کسوٹی ہے کہ وہ اس پھیلاؤ اور گہرائی پر کس حد تک قابو پاتا اور کس حد تک اسے اپنی نظر میں سمو سکتا ہے اور کس حد تک ان الجھنوں کی مصوری ایک ایسے انداز میں کر سکتا ہے کہ یہ الجھنیں الجھنیں معلوم ہوں۔ وہ زندگی کو اس طرح دیکھ سکے اور اس سے بھی زیادہ یہ کہ اس طرح دکھا سکے کہ زندگی کے چھپے ہوئے بھید نظر کے سامنے آجائیں۔ اس کا حسن زیادہ نکھرا ہوا دکھائی دینے لگے اور اس کی الجھنیں سلجھتی ہوئی معلوم ہونے لگیں۔

کوئی فنکار یا اس جگہ یوں سمجھئے کہ کوئی ناول نگار پوری انسانی زندگی کے پھیلاؤ، گہرائی اور الجھن کا احاطہ کرنے پر قادر نہیں۔ یہ بات کسی ایک آدمی کے بس کی ہے ہی نہیں۔ اس لئے جو کوئی زندگی کے مشاہدے اور مصوری کا بھرپور حق ادا کرنا چاہے اسے انسانی زندگی کے کسی ایک محدود پہلو کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ یوں اس محدود پہلو میں بھی زندگی کی وہ بنیادی صفات (پھیلاؤ، گہرائی، اور پیچیدگی) موجود ہوتی ہیں اور اس لئے فنکار کی عظمت کے امتحان کے لئے زندگی کا یہ محدود اور مخصوص پہلو بھی وہی حیثیت رکھتا ہے جو پوری زندگی۔

سرشار اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے زندگی کے پھیلاؤ اور اسکی گہرائی پر احاطہ کرنے کی طرح ڈالی اور اردو ناول کو اس کے بالکل ابتدائی دور میں ایک ایسی روایت سے آشنا کیا جسے فنی عظمت کا پیش خیمہ کہنا چاہیئے۔

سرشار نے لکھنوی معاشرے کو اپنا موضوع بنایا اور اس موضوع کو منتخب کر لینے کے بعد اس بات کو اپنا منصب جانا کہ اس معاشرے کی انفرادی

اور اجتماعی زندگی کے ہر پہلو کی اس طرح مصوری کریں کہ دیکھنے والے ان سب پہلوؤں کو جیتا جاگتا اپنی آنکھوں سے دیکھ سکیں ۔ ایک مخصوص معاشرے کا سارا پھیلاؤ، اس کی ساری گہرائی اور اس کی ساری پیچیدگی مجسّم اور بے نقاب ہو کر سامنے آجائے اور ناظر سے کہے کہ "دیکھو، یہ میں ہوں ۔ اب میرا کچھ تم سے چھپا ڈھکا نہیں۔ میرا ظاہر، باطن سب تم پر عیاں و آشکارا ہے"

'فسانۂ آزاد' اردو ناول کی تاریخ میں اسی لئے زندہ رہے گا کہ ایک خاص عہد کا لکھنؤ اس کی بدولت زندہ ہے اور اس لئے زندہ ہے کہ ناول نگار نے اس کا پوری طرح مشاہدہ کیا ہے، اس کے گوشے گوشے میں جھانک کے اس کی ہر چھپی ہوئی چیز کو باہر نکالا ہے، اور اس کی مجلسوں میں پوری بے تکلفی سے شریک ہو کر اس کے مزاج کی نزاکتوں میں دخل حاصل کیا ہے اور یوں پوری طرح اس کا ہمدم و ہمراز بن کر اس کے بھید کھولے ہیں۔ لکھنوی معاشرے کے جسم و جان میں دوڑتے ہوئے خون کی روانی مصنف نے اس کی نسوں میں چھپ کر دیکھی اور اس کی دل کی دھڑکنیں سینے میں سما کر سُنی ہیں ۔ ایک مخصوص موضوع کا انتخاب، اس موضوع میں پوری طرح جذب ہو کر گہری نظر سے اس کے ہر پہلو کا مشاہدہ اور پورے انہماک کے ساتھ اس کی ایسی مصوری کہ ہر خط و خال نمایاں ہو کر سامنے آجائے۔ فسانۂ آزاد کا دیا ہوا یہ سبق اردو ناول نگاری کی روایت کا ایک اہم جُز و بن گیا ہے ۔

"زندگی — وسیع، گہری اور بھرپور زندگی ناول کا موضوع ہے"

موضوع سے پوری واقفیت، مشاہدے کی گہرائی، زندگی کی وُسعت اور گہرائی کا احساس اور ایک مخصوص معاشرے کی مکمل ترجمانی ۔ ان چیزوں کے علاوہ فسانۂ آزاد میں اور بھی بعض چیزیں ہیں جن سے ناول کے فن کی روایت کو کچھ حاصل ہوا ہے۔ سرشار نے داستانوں کی چھوڑی ہوئی روایت کے راستے پر چل کر ہمیں کئی ایسے کرداروں سے متعارف کرایا ہے جو ایک مخصوص مزاج

اور ایک خاص طبیعت کے حامل ہونے کے باوجود مثالی ہیں۔ ان کی حرکات و سکنات میں کہیں کہیں ایک ایسی بات آجاتی ہے کہ پڑھنے والے کو انکے صحیح ہونے میں شبہ ہونے لگتا ہے۔ لیکن ان بہت سے "مشکوک اور مشتبہ" کرداروں کی بھیڑ بھاڑ سے ایک کردار یوں اپنی واضح شخصیت کی نمائش کرتا ہوا باہر نکلتا ہے کہ دیکھنے والے فوراً اس کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ اُسے دیکھتے ہی اُس سے قرب حاصل کرنے کی خواہش انھیں بے تاب کرتی ہے اور یہ خواہش انھیں ہر جگہ اس کردار کے ساتھ لئے لئے پھرتی ہے۔ وہ اس کی ہر بات میں لطف لیتے ہیں، اس کی خوشیوں میں، اُس کے غموں میں، اسکی ہنسی میں، اُس کے رونے میں، اُس کی سنجیدگی میں اور اس کے مسخرے پن میں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ جب تک کتاب ختم نہیں ہو جاتی وہ اس کے ساتھ رہتے ہیں اور کتاب ختم ہو چکتی ہے تو اُس کی یاد کو ہمیشہ کے لئے اپنا ساتھی بنا لیتے ہیں۔ وہ اسے کبھی نہیں بھولتے —— یہ کردار خوجی کا ہے۔ اور یہ کردار ناول نگاری کے فن کی روایت کا ایک ناقابل فراموش عنصر ہے۔ اس کردار نے مستقبل کے ناول نگاری کو ایک بہت ضروری سبق سکھایا ہے۔ "ہر اچھے ناول کے ساتھ ایک ناقابل فراموش کردار کی تخلیق" —— ناول نگاری کے سلسلے میں سرشار نے فن کو ایک بات اور بھی دی ہے۔ لکھنوی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی مصوری کرتے ہوئے، اور اس معاشرے کے مزاج کی عکاسی کرنے کے سلسلے میں انھیں بہت سے ایسے کرداروں کا تعارف کرانا پڑا ہے جو زندگی کے ایک خاص پہلو کے ترجمان ہیں۔ یہ سب کردار اپنی وضع قطع کے اعتبار سے ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ ان کی حیثیت Types کی سی ہے مختلف نواب، اُن کے مختلف مصاحب اور حاشیہ نشین، سب کی وضع اور مزاج ایک سے ہیں۔ لیکن سرشار کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان مماثل کرداروں کی یکسانی کے باوجود ان میں ہر جگہ ایک انفرادی رنگ بھی نمایاں کیا ہے اور اس طرح

کردار اپنی وضع کے دوسرے کرداروں کے رنگ میں رنگا ہوا ہونے پر بھی اپنا ایک خاص رنگ رکھتا ہے ــــــ مماثلت اور یکسانی میں بھی انفرادیت کی ایک شان موجود ہے۔ اردو ناول کی روایت کے ارتقا میں یہ بھی ایک نئی چیز رہی۔ فسانۂ آزاد کے مصنف نے ناول نگاری کے فن اور اس کی روایت کو ایک ایسی بیش بہا دولت دی ہے جس کا اب بھی وہ بلا شرکت غیرے مالک ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ نذیر احمد نے قصہ کے کرداروں اور قصہ کے قاری کے درمیان کبھی یگانگت اور بے تکلفی کا رشتہ قائم نہیں ہونے دیا۔ نذیر احمد کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے قاری کی ذہانت پر ذرا بھی بھروسا نہیں۔ وہ جیسے ہر گھڑی اس اندیشے میں مبتلا رہتے ہیں کہ اگر انھوں نے قاری کو اپنے قصہ کے کرداروں کے ساتھ تنہائی میں چھوڑ دیا تو وہ آپس میں کوئی ایسی سازش کر لیں گے جس سے ان کے اصلاحی مقصد کو نقصان پہنچے گا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بہر صورت دونوں کے درمیان حائل رہتے ہیں۔ دونوں پر اپنی برتری کا غلبہ رکھنا چاہتے ہیں، اور اپنا کام یگانگت، دوست داری اور شفقت کے بجائے رعب سے نکالنا چاہتے ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مصنف کے مقصد کے لئے اس طرح کا انداز نظر مفید ہونے کے بجائے مضر ہے۔

سرشار نے قصے کے کرداروں اور قاری کے اس باہمی رشتے کی نزاکتوں کو پوری طرح محسوس کیا ہے۔ نذیر احمد کی طرح اپنے آپ کو کسی اونچی سطح پر رکھنے کے بجائے وہ اپنے آپ کو، اپنے اہم کرداروں کو اور ناظر کو ایک ہی زنجیر کی کڑیاں سمجھتے ہیں۔ کرداروں کی چھوٹی بڑی کوئی بات ایسی نہیں جو قاری کی نظر سے چھپی ہوئی ہو۔ وہ اس کی ہر اچھائی برائی میں اس کا ہم راز بھی ہے اور ہمدم و دمساز بھی۔ رنج و سرور کی محفلوں میں، شعر و شاعری کی بزموں میں وہ دونوں سرسے سر جوڑ کر اور شانے سے شانہ ملا کر بیٹھتے ہیں ہنسی، مذاق، فقرے بازی،

پھبتی، ضلع جگت، ہر چیز میں بے تکلفی کے روابط قائم رکھتے ہیں بستر کوں پر، گلی کوچوں میں، میلوں ٹھیلوں میں، ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتے اور زندگی سے پوری طرح لطف اندوز ہوتے ہیں۔ دونوں میں سے کوئی کسی معاملے میں آپس میں بخل برتنے کا قائل نہیں۔ اس حد درجہ کی بے تکلفی اور یگانگت کا یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ قاری کو قصے کے اہم کرداروں کی بری بات بھی بری نہیں معلوم ہوتی۔ وہ ایک دوست کی طرح اس کی اچھی باتوں کو زیادہ اچھا اور بری باتوں کو گوارا سمجھ کر قبول کرتا ہے اور اس لئے قاری اور کرداروں میں کبھی ایک لمحے کے لئے بھی بُعد و بیگانگی نہیں پیدا ہوتی۔ مصنف کے لہجے کی بے تکلفی اور کہیں کہیں بے باکی قاری اور کرداروں کی اس یگانگت کو استوار کرنے میں اور بھی زیادہ مدد دیتی ہے۔

سرشار کے ساتھ ہی ساتھ شرر نے اردو میں ناول نگاری کی ایک نئی روش کا آغاز کیا۔ شرر نے اردو میں تاریخی ناول لکھنے کی ابتدا کی اور اس روش کو ایک خاص نصب العین کے تحت استعمال کیا۔ جس طرح نذیر احمد اپنے ناولوں کے ذریعے مسلمانوں کے متوسط طبقے کو ابھار کر معاشرتی، اخلاقی اور معاشی نقطۂ نظر سے اس قابل بنانا چاہتے تھے کہ وہ مستقبل کا مقابلہ یقین اور اعتماد کے ساتھ کر سکیں اسی

لہ ۱۸۸۸ء کے دلگداز میں جب "ملک العزیز ورجنا" چھپ چکا تو شرر نے اس کے خاتمہ پر یہ عبارت لکھی:-

"غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھانے جو بجھے ہوئے جوشوں اور پژمردہ حوصلوں کو از سرِ نو زندہ کر سکتے ہیں۔"

"ہمارے قدر افزا اور دلگداز نے قدردان گواہ ہیں کہ اس کا ہر ہر جملہ رگِ حمیتِ اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنھوں نے غور سے اور شوق سے اس ناول کو اوّل سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا ان کے دلوں میں قومی خون جوش مار رہا ہوگا اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے۔"

طرح شرر عظمت ماضی کی داستانیں دہرا کر مسلمانوں کے دل میں وہ جوش اور ولولہ پیدا کر لینے کے خواہش مند تھے جو افسردہ دلوں کی رہنمائی کر کے انھیں عمل کے راستے پر گامزن کر سکے اور اس طرح ان کے لئے ایک روشن مستقبل کی راہیں استوار کر سکے۔

شرر کا تخاطب کسی محدود طبقے سے نہیں بلکہ پوری قوم سے ہے اور ایک ایسی قوم سے ہے جس کے زیادہ افراد علم و فن سے بے تعلقی کی بنا پر فن کے بلند اور نازک معیاروں سے پوری طرح آشنا نہیں ہیں۔ اس لئے اس بڑی جماعت کو اپنا ہم خیال اور ہم نوا بنانے کے لئے فن کے ایسے معیار تلاش کرنے کی ضرورت تھی جو فوری تاثر کے حامل ہوں یہی وجہ ہے کہ شرر نے اپنی ناول نگاری میں فن کا وہ راستہ اختیار کیا جو ذہن کو کسی آزمائش میں مبتلا کئے بغیر اور فنی احساس کے نازک، پیچیدہ اور کبھی کبھی پرخطر مرحلوں سے گزارے بغیر اس کے لئے شدید تاثر اور لطیف انبساط کا باعث بن سکے۔ شرر کے پہلے ناول کے قسط وار دل گداز میں شائع ہونے سے ہی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھیں اپنے رسالے کے قاری کی پسندیدگی اور خوشنودی باقی ہر چیز سے زیادہ عزیز ہے۔ یہ پسندیدگی اور خوشنودی صرف اسی صورت میں حاصل کی جا سکتی ہے کہ اسے جو کچھ پڑھنے کو دیا جائے اسے پڑھتے وقت وہ کسی طرح کا بوجھ محسوس نہ کرے، اور بوجھ محسوس کئے بغیر ہی اپنے دل میں ان جذبات کا تموج پیدا کر سکے جو ناول نگار کا مقصود و مطلوب ہیں۔

پھر ایک بات اور بھی ہے۔ شرر نے ناول کو اپنے خیالات اور تصورات یا یوں کہیئے کہ اپنے اصلاحی مقصد کو دوسروں تک پہنچانے کا وسیلہ بنایا تو یہ بات شروع ہی سے پیش نظر رکھی کہ ناول کے کچھ فنی مطالبات ہیں اور جب تک ناول نگار ان مطالبات کو پورا نہ کرے اس کی بات موثر اور دل نشین نہیں ہو سکتی اسی لئے انھوں نے اپنے ناول میں ان شرائط کی پیروی ضروری سمجھی جنھیں ناول نگاری کے فن کے مبادیات کہا جا سکتا ہے[1] اور اس طرح گویا شرر اردو

[1] شرر کے بعض مضمونوں پر ناول نگاری کے متعلق اپنے خیالات کی وضاحت کی ہے۔ یہ خیالات وقتاً فوقتاً دل گداز کے پرچوں میں چھپتے رہے ہیں اور اب انکے مضامین کے جو کچھ حصے ہیں شامل ہیں۔

کے پہلے ناول نگار ہوئے جنھوں نے بالارادہ ناول کے فن کو اردو میں برتنا شروع کیا۔ ان کے پہلے ہی ناول پر نظر ڈالنے کے بعد، ناول کا فنی تجزیہ کرنے والا آسانی سے محسوس کرلیتا ہے کہ شرر نے فن (یا تکنیک) کے ضروری لوازم کو بالالتزام برتا ہے۔ ملک العزیز ورجنا میں (ان خامیوں سے قطع نظر جو ایک تاریخی ناول کی حیثیت سے اس کتاب میں نظر آتی ہیں) پلاٹ، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے وہ سارے اصول موجود ہیں جن کی تلقین و تبلیغ فن کے پیرو کرتے ہیں۔ شرر کو اس بات کا پورا احساس ہے کہ ناول کا پلاٹ واقعات کی ایک ترقی پذیر (یا ارتقائی) صورت ہے۔ ناول میں کہانی ایک دلچسپ اور دل نشین تمہید سے شروع ہوکر مختلف مرحلے اور منزلیں طے کرتی ہوئی ایک منطقی انجام تک پہنچتی ہے۔ ان مرحلوں اور منزلوں سے گزرتے وقت کبھی کبھی اسے دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور یہی دشواریاں نشاری کے اشتیاق کو بیدار کرتی اور اس کے دل میں انجام تک پہنچنے کی خواہش پیدا کرتی ہیں[1] — پلاٹ کے ارتقا اور کردار کے احساس و عمل میں جو لازمی تعلق ہے اس کے آثار بھی اس ناول میں موجود ہیں۔ (یہ بات اور ہے کہ ناول نگار آسانی سے خوش اور مطمئن ہو جانے والے قاری کے مزاج سے واقف ہونے کی بنا پر کرداروں کی گفتگو اور عمل میں غیر معمولی جوش پیدا کر دیتا ہے اور اس طرح اس کے کردار حقیقت اور صداقت کے سانچے میں ڈھلے ہوئے آنے کے بجائے ناول نگا

---

[1] فن کے اس پہلو کو سامنے رکھ کر شرر کے ناولوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں سے اکثر میں یہ خرابی نظر آتی ہے کہ کہانی کا انجام واقعات کی اس روش کا لازمی (اور منطقی) نتیجہ نہیں معلوم ہوتا جس پر کہانی شروع سے چلتی رہی ہے۔ یہ کمزوری ظاہر ہے کہ ناول نگار کی اس خواہش کا نتیجہ ہے کہ وہ قاری کو ایک مسرت آگیں انجام کے ذریعے سے خوش کرنا چاہتا ہے اس کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ حق اور صداقت کو بہر صورت مظفر و کامیاب دکھانا مقصود ہوتا ہے،

کے تخیل اور تصور کی رنگینی میں ڈوبے ہوئے دکھائی دیتے ہیں) کہانی میں اور خاص کر ناول کی کہانی میں، مکالمے کی جو اہمیت ہے اس کا اظہار بھی شرر کے اس ناول میں پہلے پہل ہوتا ہے، اس لئے کہ نذیر احمد اور سرشار نے کثرت سے مکالموں کا استعمال کرنے پر بھی ان سے کہانی کو آگے بڑھانے یا کرداروں کے ماضی کے نقوش کو ابھارنے کا کام نہیں لیا۔

شرر نے ناول نگاری کے فن کے مبادیات کے برتنے کی اہمیت بھی محسوس کی ہے اور فن کے ان مطالبات کو مشرقی مزاج اور اس کی پسند کے سانچوں میں ڈھال کر ناول نگاری کے فن میں ایک نئے دور کا آغاز کیا اور اس کے باوجود کہ ان کے مخصوص ناول مجموعی حیثیت سے (اس ضمن میں لکھے وہ ناول بھی آتے ہیں جو فنی اعتبار سے نسبتاً بہتر ہیں) فن کا کوئی اونچا معیار پیش نہیں کرتے، اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ شرر نے اردو میں ناول نگاری کو ایک مسلّمہ فن کی طرح برتنے کی بنیاد ڈالی۔ اور ناول نگاری کی تاریخ میں اس روش اور روایت کا آغاز کیا کہ جب کوئی اپنے مقصد کے اظہار کے لئے اس مخصوص صنف ادب کو اختیار کرے تو یہ بات ہرگز نہ بھولے کہ کہانی کی دوسری قسموں (اور خصوصاً داستان) سے الگ اس کا ایک فن ہے جو اس صنف اور دوسری اصناف میں فرق اور امتیاز پیدا کرتا ہے۔ اور پھر یہ کہ مغرب سے گئے ہوئے اس فن کو برتتے وقت اپنے قاری کی پسند، مذاق اور مزاج کو ہرگز نظر انداز نہ کیا جائے۔ اسی پسند، مذاق اور مزاج کو پیش نظر رکھ کر شرر نے اپنے ناولوں میں پُرتکلف منظر نگاری، رنگین اشعار، زبان کے لطف، چاشنی اور چٹخارے اور ایک خاص قسم کی انشا پردازی کو اس طرح جگہ دی ہے جیسے یہ بھی فن کے لازمی اور ناگزیر تقاضے ہیں۔ مغربی فن کے مبادیات اور مشرقی مزاج کی شوخی اور رنگینی کا امتزاج شرر کی قائم کی ہوئی روایت ہے اور اس روایت کی پیروی اور تقلید ہمارے ناول نگاروں نے جتنی زیادہ کی ہے کسی اور روایت کی نہیں کی۔

نذیر احمد، سرشار اور شرر ہماری ناول نگاری کی تاریخ میں فنی روایت کے پیش رو ہیں۔ ان تین ابتدائی ناول نگاروں نے اپنے ادراک کی دوربینی سے قصہ گوئی کی دنیا میں ایک نئی ڈگر کا کھوج لگایا اور اپنے فنی عمل کے ذریعے اس ڈگر میں ایسی شمعیں جلائیں، جنھوں نے ہر آنے والے کی راہ روشن کی۔ مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، ابن الوقت، فسانۂ مبتلا، فسانۂ آزاد، ملک العزیز ورجنا وغیرہ راہِ فن کی یہی روشن شمعیں ہیں۔ ان شمعوں کی روشنی میں آنے والے راہی کو قصہ گوئی کی روایت کے ابتدائی آثار صاف نظر آتے ہیں۔ نذیر احمد کے قصّوں کو پڑھ کر ہم پر پہلے پہل قصہ گوئی کے وسیع امکانات واضح ہوتے ہیں، ہمیں پہلی مرتبہ یہ اندازہ ہوتا ہے کہ قصہ فرد اور معاشرے کی زندگی میں اصلاح کا ایک موثر ذریعہ بن سکتا ہے، قصہ فوق الفطرت عناصر اور تخیل اور تصور کی رنگینی کے سہارے کے بغیر بھی قصہ بن سکتا ہے، دیکھی بھالی اور سیدھی سادی سچی زندگی کو بھی قصہ کہانی کا موزوں پس منظر بنایا جا سکتا ہے۔ قصہ کہانیوں میں سچے کردار بھی فعل و عمل کا سرچشمہ بن سکتے ہیں۔ کہانی کی گہما گہمی، ساری رونق اور ساری ہل چل ایسے انسانوں سے بھی ہو سکتی ہے جو ہمارے دیکھے بھالے ہیں۔ سرشار کے ضخیم قصّے کو پڑھ کر ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی کی پوری وسعت، گہرائی اور پیچیدگی قصے کے مختصر پیمانہ میں سما سکتی ہے۔ قصہ ایک خاص معاشرے کے ہر تار کو اس طرح اپنے تانے بانے میں پرو سکتا ہے کہ یہ معاشرہ زندۂ جاوید ہو جائے۔ قصہ بہت سے مثالی اور مماثل اور یکساں کرداروں کے ساتھ ایک ایسے کردار کو بھی جنم دے سکتا ہے جسے انسان ایک ناقابلِ فراموش یاد کی طرح ہمیشہ اپنے دل میں جگہ دیتا ہے۔ شرر کے ناولوں کے مطالعہ سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ قصہ کہانی کی دوسری قسموں سے الگ ناول کا ایک علیحدہ فن ہے اور ناول نگار جب اس فن کو اختیار کرتا ہے تو اسے اس کے بنیادی مطالبات پورے

کرنے پڑتے ہیں۔ اور ان سب باتوں سے الگ تینوں ناول نگاروں نے اپنے اپنے مخصوص انداز کے ناول لکھ کر یہ روایت بھی قائم کی ہے کہ مغربی فن کی پیروی کے ساتھ ساتھ لکھنے والے کے لئے اس قاری کے مذاق اور مزاج کو بھی پیش نظر رکھنا ناگزیر ہے جس کے لئے وہ ناول لکھ رہا ہے۔ اسی مزاج اور مذاق کا احترام ہے جس کی بنا پر ہمارے ان تین ناول نگاروں نے ناول نگاری میں ادبیت کی ایک روایت قائم کی ہے۔ بیان میں شاعرانہ رنگینی اور انشا پردازی کی شان، سادگی کی جگہ ادبی تکلّف کی چاشنی، مزاح کی شوخی اور شگفتگی، اشعار کا برمحل استعمال، محض لطف کی خاطر زبان کا چٹخارہ، منظر نگاری میں واقعیت کی بجائے شعریت کا پرتو — یہ سب ہمارے ناول کی ابتدائی فنی روایت کے ضروری عناصر ہیں، جن کی بدولت مغرب کے سائنٹی فک فنی مزاج اور مشرق کی ادبی اور شاعرانہ فطرت میں امتزاج پیدا ہوا ہے۔

اور پھر ناول نگاری کی روایت کے ان پیش رؤوں کے بعد ناول نگاری کا ایک ایسا دور آیا جسے ابتدائی فنی روایت کی تقلید اور پیروی کا دور کہنا چاہیئے۔ اس دور میں نذیر احمد، سرشار اور شرر کی شروع کی ہوئی روایت کی پیروی بھی ہوئی اور اسے جلا بھی ملی —— راشد الخیری، منشی سجاد حسین اور محمد علی طبیب اسی روایت کے پیرو اور علم بردار بھی ہیں اور انھوں نے اس روایت کو زیادہ مستحکم بنانے کی خدمت انجام دی ہے۔

راشد الخیری کے پورے فن کی بنیاد نذیر احمد کی دی ہوئی اس روایت پر ہے جس کا آغاز مراۃ العروس اور بنات النعش سے ہوا۔ فرق صرف یہ ہے کہ نذیر احمد نے عورت کی اصلاح کو ایک وسیع تر اصلاحی پروگرام کا جز بنا کر پیش کیا ہے اور راشد الخیری نے اس کی اصلاح کے ساتھ ساتھ اسکی معاشرتی حیثیت کے بلند کرنے کا بیڑا بھی اٹھایا ہے۔ نذیر احمد نے عورت اور اس کے

مسائل کو ایک ایسے مصلح کی طرح دیکھا ہے جو اسے پورے معاشرتی نظام کا ایک حصہ سمجھتے ہیں اور اس لئے معاشرے کی اغراض کی خاطر اس کی اصلاح کے خواہاں ہیں۔ اس کے برخلاف راشد الخیری نے عورت کے مسائل کو عورت کی نظر سے دیکھا اور اس کے دکھ درد کو اپنا دکھ بنا کر اس کا مداوا تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش میں ان کی نظر اس زندگی کے ہر پہلو پر گئی ہے اور اس طرح پہلی مرتبہ ہمارا ادب عورت کی معاشرتی حیثیت کا صحیح مصور اور مفسر بننے کے علاوہ اس کے ذہنی اور جذباتی زندگی کا آئینہ دار بنا۔ یوں زندگی کا ایک ایسا گوشہ جس پر اب تک لوگوں کی نظر پوری طرح نہیں گئی تھی ایک اچھے ادیب اور ناول نگار کے صحیح اور باریک بین مشاہدے کی وساطت سے جیتا جاگتا ہو کر سامنے آیا اور اس طرح ہماری ناول نگاری میں موضوع کی وہ تخصیص جس کی ابتدا سرشار نے کی تھی عام ہونی شروع ہوئی۔

راشد الخیری کے ناول یوں بظاہر نذیر احمد کی پیروی و تقلید اور ان کے مخصوص انداز کی صدائے بازگشت ہیں لیکن حقیقت میں انھوں نے ہماری ناول نگاری میں خاص معاشرے یا گروہ کی ہمدردانہ حمایت کی روش کی بناڈالی۔ کوئی ناول نگار جب تک کسی خاص فرد، جماعت یا گروہ یا معاشرے اور اس کے مسائل کے ساتھ صحیح ہمدردانہ تعلق نہ پیدا کرے اور اس کے غموں کو اپنے دل کا ناسور نہ بنالے وہ اس تجرباتی مشاہدے کی طرف مائل نہیں ہوتا جس سے اچھے ناول کا واقعاتی پس منظر بنتا ہے۔ راشد الخیری کے ناول اسی مخصوص نقطہ نظر کے حامل اور ترجمان ہیں۔

سجاد حسین کے ناولوں میں صاف اسی روش کی جھلک دکھائی دیتی ہے جو فسانہ آزاد کی مقبولیت اور اس کی عظمت کا باعث بنی۔ ایک مخصوص معاشرہ اس مخصوص معاشرے کے مہتیا زی اور منفرد کردار اور ان دونوں چیزوں سے مل جل کر بننے والی ایک ہلکی پھلکی لیکن زندگی کی صداقتوں اور حقیقتوں سے

ممنوفضا ان ناولوں کی خصوصیات ہیں۔ حاجی بغلول اور طرح دار لونڈی میں یہ ساری چیزیں ایک جگہ جمع ہیں ـــــــ مصنف کے مزاج اور فکر و احساس کا امتیازی عکس البتہ ان ناولوں میں بھی موجود ہے۔ زبان و بیان پر زیادہ عبور، بہت سی تفصیلات میں سے چند کو منتخب کر کے کہانی کو انھیں کے محور پر گھمانا، کرداروں کے مکالمے کو ایک واضح اور معین صورت دینا اور بکھری ہوئی چیزوں کو ایک ہی لڑی میں پرونا، ان ناولوں کی مستزاد صفات ہیں۔

ناول نگاری کے اس تقلیدی دور میں راشد الخیری اور سجاد حسین نے ایک خاص روش سے متاثر ہو کر بھی اپنا مخصوص رنگ قائم کیا ہے اور اسی لئے انھیں ناول کی تاریخ میں ایک منفرد مقام ملا ہے، لیکن محمد علی طبیب نے شرر کی تقلید میں جو کچھ لکھا ہے اس میں کسی انفرادیت کی نمایاں کمی ہے۔ ان کے ناول شرر کے طرز کا ایک ایسا چربہ ہیں جن میں نام کو بھی کوئی الگ رنگ نہیں جھلکتا۔ ایک چیز البتہ ایسی ہے جس میں شرر کی تقلید بہت موثر اور دلکش ثابت ہوئی۔

شرر نے ناول کو ایک خاص قسم کے اصلاحی، تبلیغی اور قومی مقصد کے حصول کا ذریعہ بنانے کے ساتھ ساتھ اسے فنی اور ادبی اقدار کا حامل بنایا۔ فنی اقدار اور مغرب کے اثر کا نتیجہ تھیں اور ادبی اقدار مشرقی مزاج اور مذاق کا عکس اور پرتو۔ مشرقی مزاج اور مذاق کی تسکین کی خاطر شرر نے ناول کے لئے جو ادبی اقدار مہیا اور یکجا کیں وہ اردو ناول کی ایک مستقل روایت بن گئیں۔ آگے چل کر ان اقدار نے ہمارے ناول پر جو گہرا نقش بٹھایا اس سے قطع نظر شرر کے فوراً بعد (بلکہ خود ان کے زمانے ہی میں) بعض ادیبوں نے ناول نگاری کو اس لئے اختیار کیا کہ اس میں انھیں مشرق کے ادبی اور شاعرانہ مزاج کی تشفی کے وسیع امکانات نظر آئے۔ ہندوستان (اور خاص کر اودھ) کی مجلسی زندگی کے گوناگوں پہلوؤں میں جو تہذیبی کشش ہے وہی کشش ان مجلسی ناولوں کا پس منظر اور موضوع ہے۔ سجاد حسین کسمنڈوی کے معروف ناول 'نشتر' کے علاوہ

آغا شاعر، ریاض خیرآبادی، شاد عظیم آبادی، احمد علی شوق، قدر دانی اور قاری سرفراز حسین کے ناول اس ضمن میں آتے ہیں۔ ان ناولوں کو زمانے نے فراموش کر دیا۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ان سب ناولوں کے مخاطب ایک ترقی یافتہ ادبی اور تہذیبی مذاق کے قاری ہیں۔ ان ناولوں سے عوام کے مذاق کی تشفی نہیں ہوتی۔

تقلیدی اور ادبی ناول نگاری کے اس دور کا شباب بیسویں صدی کے ابتدائی چند سال ہیں اور یہی زمانہ ہے جب اردو میں ایسے ناول لکھے گئے[1] جنھوں نے ہمارے ناول کو فنی حیثیت سے ایک ہی جست میں کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ ہمارے ناول نے اب تک زندگی اور فن کے درمیان جو رشتہ استوار کیا تھا وہ بالکل سیدھا سادا تھا۔ اس رشتہ میں نہ زندگی کی پیچیدگیاں تھیں اور نہ فن کی نزاکت اور لطافت۔ فنکاروں نے زندگی کے خارجی مظاہر کو دیکھ کر انھیں کہانی کی شکل دے دی، انھیں خارجی مظاہر میں لبجھے ہوئے کرداروں کو کہانی میں چلتا پھرتا دکھا دیا، منظر نگاری کے حسن سے پڑھنے والوں کا جی خوش کر دیا۔ کسی خاص معاشرے کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کر کے واقع نگاری کا حق ادا کر دیا۔ مختلف قسم کے ادبی اور شاعرانہ وسیلوں سے کام لیکر پڑھنے والے کے لئے عارضی طور پر ذہنی لذت کا سامان مہیا کر دیا اور زیادہ سے زیادہ اجتماعی زندگی کے کسی مسئلے کی طرف متوجہ کر کے اصلاح کی خدمت انجام دے دی۔ ہمارے ناول نگار فن کو اب تک اس سے آگے نہیں بڑھا سکے تھے۔ اجتماعی زندگی کے بظاہر چھوٹے چھوٹے مسائل کس طرح معاشرے کا ناسور بن جاتے ہیں اور کس طرح یہ ناسور اجتماعی زندگی کے ساتھ فرد کے ...... دل و جگر کو رستا ہوا زخم بنا دیتے ہیں، اس کی طرف ہمارے ناول نگاروں نے اب تک توجہ نہیں کی تھی۔ انسان

---

[1] مرزا رسوا کا 'امراؤ جان ادا' اور مرزا محمد سعید کا 'خواب ہستی'۔

کی ظاہر بیں نظر زندگی میں جو کچھ ہوتا دیکھتی ہے اس کے سیاسی، معاشرتی اور معاشی محرکات کیا ہیں، ایسے ناول نگاروں نے اب تک قابلِ اعتنا نہیں جانا تھا۔ فرد جو کچھ کرتا ہے اور جو کچھ کہتا ہے اُس کے پردے میں کیا چھپا ہوا ہے' اس تک اب تک ان کی نظر نہیں گئی تھی۔ چشم وابرو کی ایک ہلکی سی جنبش، ہاتھ پیروں کی ایک معمولی سی حرکت اور زبان سے نکلا ہوا بظاہر ایک بےضرر سا لفظ اور فقرہ، دل کی کتنی دھڑکنوں کا غماز اور سینے کے کتنے رازوں کا امین ہے' اس کی ہمارے ناول نگاروں کو اب تک خبر نہیں ہوئی تھی۔ اور اس لئے نذیر احمد' سرشار، شرر، راشد الخیری، محمد علی طبیب اور منشی سجاد حسین —— آغا شاعر' ریاض خیرآبادی اور قاری سرفراز حسین۔ ان سب کے ناولوں میں زندگی کا تنوع بھی ہے، اس کا پھیلاؤ بھی ہے اور کہیں کہیں اس کی گہرائی بھی، لیکن زندگی کے تنوع اور رنگینی اور اس کی وسعت اور گہرائی کو فن کی نزاکتوں اور لطافتوں میں کس طرح سمویا جاتا ہے، اس کا سراغ ان میں صرف کہیں کہیں ملتا ہے۔ ان رنگینیوں، گہرائیوں، لطافتوں اور نزاکتوں کو امراؤ جان ادا اور خوابِ ہستی میں شیروشکر کیا گیا ہے۔ اجتماعی اور انفرادی عمل کے محرکات کو لکھنے والوں نے پہلے پہل کہانی کا موضوع بنایا ہے اور اس طرح ان دو ناولوں سے ہماری ناول نگاری میں نفسیاتی اور تجزیاتی ناول کا آغاز بھی ہوا اور ادبی اور شاعرانہ قدروں کو ایک وسیع تر مفہوم بھی ملا۔

امراؤ جان ادا کا پس منظر لکھنو کا وہی انحطاط پذیر معاشرہ ہے جس کی مصوری سرشار نے فسانۂ آزاد میں کی ہے اور اس طرح کی ہے کہ اس معاشرے کے جسم و جان کو حیاتِ جاوداں حاصل ہو گئی ہے۔ لیکن فسانۂ آزاد ایک مخصوص معاشرے کے بےشمار گوناگوں پہلوؤں کا مرقع ہونے کے باوجود فن کے اُس توازن' نزاکت' لطف اور حسن سے عاری ہے جس سے کوئی ادبی اور فنی تخلیق گہرے اور دیرپا تاثر کی حامل بنتی ہے۔ اس میں اس حسنِ تاثیر کی بھی شدید کمی ہے جو کسی ادبی

اور فنی شہ پارے کے مطالعے اور مشاہدے کا فوری نتیجہ ہوتی ہے اور جسے اصطلاح میں مجموعی تاثر کہا جاتا ہے۔ یہ مجموعی تاثر عموماً دو باتوں سے پیدا ہوتا ہے ادبی اور فنی تخلیق کے مختلف عناصر و اجزا کے درمیان صحیح قسم کے ربط و تعلق سے، اور فنکار کے موضوع اور اس کے فکر، تخیل اور احساس کے درمیان مکمل امتزاج سے۔ مثلاً جب تک ناول کا پلاٹ، اس کے کردار اور مصنف کا نقطۂ نظر اس طرح ایک دوسرے سے شیر و شکر نہ ہو جائیں کہ ایک کی ہستی دوسرے میں جذب ہو کر باہمی نمو اور ارتقا کا سامان مہیا کرے اور کسی کو ان میں سے کسی ایک چیز کے دوسری سے الگ ہونے کا احساس تک نہ ہو، اُس وقت تک ناول ایسی کشش کا باعث نہیں بن سکتا کہ وہ قاری کو کسی اور طرف متوجہ نہ ہونے دے۔ یہ ساری باتیں فسانۂ آزاد میں مفقود ہیں اور امراؤ جان ادا کی ساخت اور اس کے رگ و پے میں سمائی ہوئی ہیں۔ ایک پھیلی ہوئی زندگی کے اچھے اور برے سارے پہلوؤں کی تفصیلات کا بغور مشاہدہ اور مطالعہ کرنے کے بعد اس میں صرف ایسی جزئیات کا انتخاب جن سے ایک خاص قسم کا تاثر پیدا کرنے میں مدد ملے، ان جزئیات میں صحیح منطقی، لیکن فن کارانہ ربط و تعلق پیدا کر کے اس تاثر کو شدید تر بنانا، اپنے مواد کو فکر، احساس اور تخیل کے رنگ میں پوری طرح جذب ہونے کا موقع دینا اور پھر جب خارجی حقیقتیں اور داخلی کیفیتیں ایک دوسرے میں شیر و شکر ہو کر ایک جان دو قالب ہو جائیں تو انھیں غور و فکر کے بعد ایک فنی ترتیب دینا، کرداروں کی ظاہری گفتار و رفتار میں کسی گہری جذباتی یا حسی حقیقت کی جستجو کرنا، ہر قدم اور ہر لفظ پیچھے دل کی گہرائی کا سراغ لگانا امراؤ جان ادا کی فنی تشکیل، تعمیر اور ترتیب کے سرچشمے ہیں۔ رسوا نے فلسفیانہ فکر، نفسیاتی تجزیہ، ادبی اور شاعرانہ ذوق اور فنی حسن ترتیب کو یکجا کر کے امراؤ جان ادا کو ناول نگاری کے فن میں بلندی، تعمق، ہمہ گیری، لطافت و نزاکت اور ان سب باتوں کے ساتھ تاثیر

کی اقدار کا حامل بنایا اور اس طرح ناول نگاری کا فن پہلی مرتبہ اس عروج پر پہنچا جہاں فلسفے اور شاعری کی اعلیٰ قدریں پوری طرح ایک دوسرے کی ہم نوا اور ہم عناں نظر آتی ہیں۔ رسوا نے امراؤ جان ادا لکھ کر پہلی مرتبہ لکھنے والوں کو یہ سبق دیا کہ زندگی کے سیدھے سادے، معمولی اور بظاہر غیر اہم مشاہدات کے پیچھے تہذیب، معاشرت، سیاست، معیشت اور اخلاق اور بعض اوقات تاریخ کے حقائق پوشیدہ و پنہاں ہوتے ہیں۔ انسان کے حال سے ہمیں ہمیشہ اس کے ماضی کا سراغ ملتا ہے اور ایک معمولی سے اشارے سے وضاحتوں اور صراحتوں کی ہزاروں راہیں پھوٹتی اور انسان کے مشاہدے، تخیل، تصور، جذبے اور احساس کی تاریک راہوں کو منور کرتی ہیں۔

'خواب ہستی' اسی دور کا دوسرا ناول ہے جس میں مرزا محمد سعید نے ایک خاص زمانے کے معاشرتی انتشار کو واقعات کی شکل دے کر واضح کرنے کی طرف قدم اٹھایا ہے۔ ناول نگار کی نظر انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کے اس انتشار اور اضطراب پر ہے جس میں سیاست، تہذیب اور معیشت سب اس طرح گھرے اور جکڑے ہوتے ہیں کہ ایک چیز کو آسانی سے دوسری سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ پورا معاشرہ عمل اور ردعمل کے ایک مسلسل اور پیچیدہ دام میں اسیر ہے اور زندگی کی اضطراب انگیز اور انتشار آفریں پیچیدگی کا اثر فرد پر پڑتا ہے۔ یہ چیزیں غیر محسوس انداز میں اس کے فکر اور احساس پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ وہ ایک نادان مکھی کی طرح آہستہ آہستہ خود کو مکڑی کے جال میں پھنسا تا رہتا ہے اور اسے پتہ نہیں چلتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ یہاں تک کہ جال کے پھندے اتنے مضبوط ہو جاتے ہیں کہ نہ ان کا کھولنا آسان رہتا ہے نہ توڑنا۔ لیکن انسان کی فطرت اس سے آزادی کے حصول کا تقاضا کرتی رہتی ہے۔ وہ آزاد ہونے کے لئے ہاتھ پیر مارتا اور اس طرح اپنی قید کو زیادہ مستحکم کرتا رہتا ہے اور جسم کے ساتھ دل اور

دماغ بھی اسیر حلقۂ دام ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ انتشار و اضطراب کی یہ کیفیت مستقل بن جاتی ہے۔

ہمارے ناول نگاروں میں سے کسی نے اب تک زندگی کے مسائل کو اس طرح زندگی میں ڈوب کر اور فرد کے ذہن کو اس کی گہرائیوں میں جا کر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ کسی لکھنے والے نے مشاہدات کا تجزیہ کر کے ان کی بنیادوں تک پہنچنے کی اہمیت کو نہیں پہچانا تھا۔ کسی نے فرد اور جماعت کے باہمی رشتے کے ناگزیر قرب کو کہانی کا موضوع نہیں بنایا تھا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کسی نے اس مسئلے کو کہانی کے فنی وسیلے سے حل کرنے کے امکان پر غور نہیں کیا تھا۔

امراؤ جان ادا اور خواب ہستی دونوں فنی خصوصیات کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن دونوں نے آنے والے ناول نگار کو بعض مشترک سبق دیئے ہیں — ہر موضوع خواہ وہ کتنا ہی اہم، کتنا ہی پیچیدہ اور کتنا ہی نازک اور لطیف کیوں نہ ہو کہانی کا موضوع بن سکتا ہے۔ موضوع خواہ کچھ بھی ہو ناول نگار سے اس کی یہ طلب اور تقاضا ہے کہ وہ موضوع پر اپنے فکر، تخیل اور احساس کا اپنا پورا رنگ چڑھاتے — وہ کہانی (یا ناول) لکھنے کے فن کو یہ سمجھ کر اختیار کرے کہ اس میں لکھنے والے کو پورا خون جگر کھپانا پڑتا ہے۔ خونِ جگر کی رنگینی کے بغیر فن میں رچاؤ اور سوز احساس کے بغیر تپش پیدا نہیں ہوتی۔ موضوع پر پوری گرفت فنکار (یا ناول نگار) کے کام کی پہلی اہم منزل ہے اور یہ منزل صرف مشاہدے کے سہارے طے نہیں ہوتی۔ مشاہدہ، فکر اور احساس کی مکمل آہنگی اس کی ناگزیر شرط ہے۔ امراؤ جان ادا اور خواب ہستی دونوں نے اس ناگزیر شرط کو پورا کر کے فکر و احساس اور فلسفہ و شعر کو شیر و شکر کرنے کی روایت قائم کی۔

اور اسی روایت پر پریم چند نے جو بلاشبہ ہمارے سب سے بڑے

ناول نگار ہیں۔ ناول نگاری کے فن کا محل کھڑا کیا اور اسے ہر طرح کے نقش و نگار سے آراستہ و پیراستہ کیا ــــــ پریم چند کی ناول نگاری کی ابتدا دو چار برس کے فرق سے اسی زمانے میں ہوئی جب امراؤ جان ادا اور خواب ہستی لکھے گئے۔ ان کے بالکل ابتدائی ناول خالص ہندو معاشرت اور اس معاشرت کے محدود اور مخصوص مسائل سے تعلق رکھنے والے اصلاحی ناول ہیں۔ ان ناولوں کا پس منظر پریم چند نے ایسی زندگی کو بنایا ہے جس کا مشاہدہ انھوں نے بہت قریب سے کیا ہے اور جس کے دکھ درد میں درحقیقت اُن کے اپنے دکھوں کی کسک موجود ہے۔ زندگی کی تخصیص کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ پریم چند نے جو کچھ لکھا ہے اس پر حقیقت اور صداقت کی مہر ثبت ہے، اہم واقعات کی رد کے ساتھ ساتھ جو کردار ہمارے سامنے آتے ہیں وہ بھی زندگی کے بالکل صحیح نمونے ہیں۔ ان کی ہر الجھن اور کش مکش اور اس الجھن اور کش مکش کا مدادا زندگی کے حقائق پر مبنی ہے ــــــ یہ سب کچھ ہے لیکن پریم چند کے ان ابتدائی ناولوں میں مصنف کی شدید جذباتیت اور اس جذباتیت کے علاوہ خیر کے ساتھ اس کی غیر منطقی جانب داری نے ان کی فنی سطح بلند نہیں ہونے دی۔ ان میں ادبیت اور شعریت کی تو کمی نہیں لیکن فن کا توازن یقیناً ڈانواڈول ہے۔ بلکہ کہیں کہیں تو فنی لحاظ سے ان ناولوں میں ایک طرح کی گھٹن اور بے اعتباری ہے اور یوں گویا مجموعی حیثیت سے پریم چند کے ان ابتدائی ناولوں نے فن کی روایت کو بعض نئی چیزیں دینے اور روایت کے بعض عناصر کو زیادہ مستحکم بنانے کی خدمت انجام دینے کے باوجود بلندی اور عظمت کی وہ اقدار ہرگز نہیں دیں جو پریم چند کی بدولت آگے چل کر اس فن کو ملنے والی تھیں ــــــ بازارِ حسن، گوشۂ عافیت، میدانِ عمل اور گئو دان فن کی اس بلندی و عظمت کے سنگِ میل ہیں۔ ان ناولوں نے آہستہ آہستہ ناول کے فن میں ایک مستقل انقلاب کی طرح ڈالی۔

پریم چند کے ان ناولوں کو (خصوصاً گئو دان اور میدانِ عمل) کو پڑھ کر پڑھنے والے کو یہ اندازہ لگانے میں دشواری نہیں ہوتی کہ نذیر احمد، سرشار اور شرر اور پھر مرزا رسوا اور مرزا محمد سعید نے ناول کے فن کی روایت کو اپنے اپنے مخصوص انداز میں جو کچھ دیا تھا اُسے پریم چند نے نہ صرف بڑے حسن اور بصیرت کے ساتھ سمویا ہے بلکہ اس کی ہر خصوصیت کو وسعت اور گہرائی دی ہے۔ نذیر احمد ہمارے ناول میں مقصدیت کے بانی اور اس کے سب سے بڑے علم بردار ہیں لیکن مقصد کے ساتھ ان کی حد درجہ جذباتی وابستگی نے فن کو بُری طرح مجروح کیا ہے۔ پریم چند کی پوری ناول نگاری پر بھی اصلاحی مقصد کا بڑا گہرا سایہ ہے، لیکن پریم چند اور نذیر احمد میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ پریم چند نے مقصد پسندی کو اپنا دین ایمان سمجھنے کے باوجود فن کے حسن اور اس کی عظمت کو اس کی قربان گاہ پر بھینٹ نہیں چڑھنے دیا۔ اور مقصد اور فن کے اس مکمل توازن کا نتیجہ ہے کہ پریم چند اور ان کے قاری میں ہمیشہ وہ ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے جس سے نذیر احمد ہمیشہ محروم رہے ہیں۔

سرشار نے ہمارے ناول کو جو کچھ دیا ہے اس میں امتیازی حیثیت اس خصوصیت کو حاصل ہے کہ زندگی کی پہنائی اور گیرائی کا احاطہ صرف وہی کرسکتا ہے۔ سرشار نے زندگی کے ایک بہت وسیع اور پھیلے ہوئے دریا کو فن کے کوزے میں بند کر دینے کی روایت کی بنا ڈالی ہے ——— لیکن اس وسعت کو کوزے میں بند کرنے کے عمل میں ان سے فن کی کئی ناقابلِ عفو خطائیں سرزد ہوئی ہیں۔ پریم چند نے اس شاندار روایت کو بھی جس طرح برتا ہے اس سے ان کی حقیقت بینی اور فنی بصیرت دونوں کا کمال ظاہر ہے۔ سرشار اپنے مشاہدے کی وسعت کے باوجود نہ زندگی کے سارے پہلوؤں کا احاطہ کرسکے اور نہ ضروری اور غیر ضروری، اہم اور غیر اہم میں امتیاز قائم کرسکے۔ پریم چند کے ناول معاشرتی، سیاسی اور اقتصادی پہلوؤں کا

اس طرح احاطہ کرتے ہیں کہ ان کے ناول نہ صرف ایک خاص عہد کی معاشرتی اور سیاسی زندگی کے مرقعوں کی حیثیت رکھتے ہیں بلکہ ایک خاص قوم کے مزاج کے مفسر اور مبصر بھی ہیں۔ ان کے ناولوں نے نہ صرف ایک بہت بڑی قوم کی زندگی کے خارجی پہلوؤں کا صحیح عکس ہمارے سامنے پیش کیا بلکہ اس کی داخلی کیفیتوں کو بھی اس طرح آشکارا کیا کہ اس قوم کے جسم اور روح دونوں کے امتیازی رنگ نمایاں ہوگئے۔ پریم چند کے ناول کسی محدود اور مخصوص معاشرے کے بجائے ہندوستان کے شہروں اور دیہاتوں، اس کے نچلے اور متوسط طبقوں اور اس کی تہذیبی اور قومی الجھنوں اور کش مکشوں کے آئینے ہیں ـــ ایسے آئینے جن کی جلا نہ ظاہر کو پوشیدہ رکھتی ہے نہ باطن کو۔

شرر کی منظر نگاری، ان کی ادبیت و شعریت اور ان کے مشرقی و مغربی اندازوں میں سموئی ہوئی انشا پردازی میدان عمل اور گئو دان میں اور بھی زیادہ نکھری ہوئی صورت میں جلوہ گر ہے۔

امراؤ جان ادا اور خواب ہستی کی نفسیاتی کردار نگاری ناول کی تاریخ میں بالکل نئی چیز تھی اور اس نئی چیز سے ناول کے فن کو بلندی و عظمت بھی حاصل ہوئی اور لطافت و حسن بھی ملا۔ لیکن نفسیاتی تجزیے نے پریم چند کے ناولوں میں جو رنگ اختیار کیا ہے اسے دیکھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار محبت اور انسانیت کی اعلیٰ اقدار کا پرستار اور فطرت انسانی کے رازہائے سربستہ کا جویا ہو تو اس کے کرداروں کی زبان سے نکلی ہوئی ہر بات اور ہر جنبش قدم میں نہ جانے کتنے چھپے ہوئے بھید نظر آتے ہیں۔ پریم چند کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انسان کو اس کی دل کی گہرائیوں میں ڈوب کر جاننے پہچاننے اور اس کے دکھوں کا کھوج لگانے کو اپنا انسانی فرض اور فنی نصب العین سمجھتے ہیں۔ اس لئے انھیں کسی کی گفتار و رفتار کا فنی تجزیہ کرنے کے لئے کسی طرح کی کاوش نہیں کرنی پڑتی۔ ان کی انسان دوستی اور محبت کی آغوش میں پلا ہوا مشاہدہ

انھیں ہر قدم پر جو جلوے دکھاتا ہے وہ ہزار نفسیاتی تجزیوں پر بھاری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں میں واقعہ نگاری اور کردار نگاری پر ایک ایسے نفسیاتی احساس کا گہرا پرتو ملتا ہے جو دیکھنے میں تو بالکل سادہ ہے لیکن اس سادگی کے پردے میں زندگی کی ساری وسعت اور گہرائی موجود ہے۔

پریم چند کے ناول اردو ناول کی تاریخ میں زندگی اور فن کی عظمت اور بلندی کے بہترین مظہر ہیں۔ پریم چند سے پہلے اچھے اچھے ناول نگاروں نے فن کی جو روایت قائم کی تھی پریم چند نے نہ صرف اسے وسعت دی بلکہ اپنی فنی بصیرت سے اسے ایک نیا مفہوم دیا اور اسے ایسے امکانات کا حامل بنایا کہ اجتماعی اور انفرادی زندگی کا کوئی موقع اور فکر، احساس اور جذبے کی کوئی پیچیدگی اس کے لئے بیگانہ نہیں رہی ـــــ پریم چند کے ناول بہ یک وقت ٹالسٹائی کی وسیع النظری اور ڈکنس کی مردم شناسی کے حامل بھی ہیں اور مشرقی مزاج کے صحیح آئینہ دار بھی۔

پریم چند کے انتقال کو اب بیس سال سے زیادہ ہو چکے ہیں۔ اس مدت میں بلا مبالغہ صدہا ناول لکھے گئے لیکن پریم چند نے ناول کو فن کے اعتبار سے جس جگہ چھوڑا تھا وہ اس سے آگے نہیں بڑھ چکا۔ پریم چند نے ناول کو زندگی اور انسان کی خدمت گزاری کا جو منصب سونپا تھا وہ اب بھی ناول کے ہاتھوں میں ہے۔ لیکن پریم چند کے بعد کے بیس برسوں میں فن کی داستان اس لحاظ سے بھی رنگ و روح سے خالی ہے ـــــ پھر بھی اس مدت میں جو کچھ لکھا گیا اُس میں کہیں کہیں کچھ ستارے جگمگاتے دکھائی دیتے ہیں۔ پریم چند کے بعد ناول کے ارتقا کی کہانی انھیں ستاروں کی کہانی ہے۔

ان ستاروں کے نام انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ اس دور کے نمایاں ترین ناول ہیں ـــــ سجاد ظہیر کا مختصر ناول 'لندن کی ایک رات'، کرشن چندر کا "شکست" عزیز احمد کا 'گریز'، اور عصمت کا 'ٹیڑھی لکیر' ان سب ناولوں

میں ناول نگاروں کے مزاج، انفرادی رنگ طبیعت اور مخصوص انداز فکر و نظر نے جو فرق پیدا کیے ہیں ان سے قطع نظر بعض باتیں مشترک ہیں۔ ان سب ناولوں میں لکھنے والے کی توجہ کا مرکز واقعات نہیں بلکہ کردار ہیں۔ یہ کردار ایک خاص عہد کے سیاسی اور معاشی انتشار اور اضطراب کے پیدا کیے ہوئے انتشار و اضطراب کا عکس ہیں۔ اس انتشار اور اضطراب نے انسان کو ایسے دوراہے پر کھڑا کیا ہے جہاں اس کے لیے یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ کونسی راہ اختیار کرے۔ اسے اپنے گرد و پیش کی دنیا میں پرانے اقدار کی جو شکست و ریخت اور جو خوار ی و زبوں حالی نظر آتی ہے ان سے افسردہ و مضطرب ہو کر وہ نئی قدروں کی جستجو کرتا ہے۔ لیکن نئی قدریں اب تک معلق ہیں، انھیں پھسلتی اور ہر گھڑی ایک نئے بھونچال سے دوچار ہوتی ہوئی زمین پر قدم جمانے کا موقع نہیں ملا۔ اور اس لیے وہ فرار کی کوئی راہ اختیار کرتا اور رومانیت کی آغوش میں پناہ لیتا ہے ـــــ اس کا ذہن بے شمار اور کبھی ختم نہ ہونے والی الجھنوں کی آماجگاہ ہے۔ یہ الجھنیں سیاسی نظریات، معاشی تصورات اور جنسی محرکات کی باہمی کشمکش اور تصادم سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ سب ناول فرد کی ان الجھنوں سے گھرے ہوئے ماحول کی مصوری اور عکاسی کرتے ہیں۔ اس مصوری اور عکاسی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ جس طرح ماحول میں کوئی ٹھہراؤ نہیں اور خود وہ اطمینان و سکون سے محروم ہے اسی طرح ان ناولوں کی ترتیب میں ٹھہراؤ، تنظیم و ترتیب اور ربط و آہنگ کے عناصر معدوم ہیں ـــــ مصنفوں کی شخصیتوں کے فرق نے، ان سب تخلیقات میں تھوڑا تھوڑا فرق ضرور پیدا کیا ہے۔

'لندن کی ایک رات' میں ماحول اور فرد کے انتشار کی جو تصویریں کھینچی گئی ہیں ان میں شروع سے آخر تک مصنف کے فکر اور فنی خلوص کا پرتو نمایاں ہے۔ زندگی کی مختلف اقدار کو معاشی حقائق کی روشنی اور پس منظر میں دیکھنے

کا رجحان سارے ناول پر چھایا ہوا ہے۔ جوائس اور پروست کے نفسیاتی فن سے پہلی مرتبہ کسی اُردو کے ناول کی ساخت میں مدد لی گئی ہے اور اس طرح اس ناول کی بدولت ہمارا ناول فن کے ایک ایسے رُجحان سے آشنا ہوا جو مغرب کے مخصوص حالات سے مطابقت رکھتا ہے اور چونکہ بین الاقوامی روابط نے سیاسی اور معاشی نقطۂ نظر سے مشرق اور مغرب کو ایک ہی لڑی میں پرو دیا ہے اس لئے فن کے اس نئے تجربے کو ناول نگاری کی روایت کے ترکش میں ایک مؤثر تیر سمجھنا چاہیئے۔

'شکست' نئے دور کے انتشار میں ایک نئی اور دلکش دنیا کی تلاش و جستجو کا ترجمان ہے۔ شکست میں فرد کے ذہن اور اس کے گرد و پیش کے ماحول کا اضطراب فطرت کی حسین دنیا میں پناہ لینے کی کوشش کرتا ہے اور کبھی کبھی فطرت کا حُسن آوارہ، اس حسن کی پرسکون آغوش مضطرب انسان پر خود فراموشی طاری کردیتی ہے اور زندگی میں حسن فطرت کے رومان کے علاوہ ہر حقیقت کھوکھلی اور بے جان معلوم ہوتی ہے۔

'گریز' پہلی اور دوسری عالمگیر جنگوں کے درمیانی وقفے کے پرشورش یورپ اور انگلستان کی زندگی کا ناول ہے۔ اس میں اس عہد کی سیاسی اور معاشی فضا کا ایک منتشر سا خاکہ ہے —— لیکن ناول کے سیاسی اور معاشی پس منظر پر جنسی حقائق کا غلبہ ہے، جنھیں مصنف نے مزے لے لیکر بیان کیا اور اپنے قاری کو اس مزے میں پوری طرح شریک ہونے کی دعوت دی ہے۔ جنسی معاملات کے اس طرح غیر ضروری آزادی اور بے باکی سے بیان کرنے میں بظاہر فرائڈ کی جنسی نفسیات کا سہارا لیا گیا ہے —— لیکن اس ناول میں یہ سہارا نفسیاتی یا فنی سہارا ہونے کے بجائے محض اس کا فریب معلوم ہوتا ہے۔

'ٹیڑھی لکیر' کی بنیاد اس نفسیاتی حقیقت پر ہے کہ انسان کا ماحول ہی کی سیرت اور شخصیت کی تشکیل میں سب سے بڑا حصّہ لیتا ہے اور سیرت کی تشکیل و تعمیر

اس کے ظاہر و باطن کا دوسرا نام ہے ــــــ انسان کا باطن، اس کا ذہن اسکی نفسیاتی کیفیتیں اور پھر ان سب کے ساتھ تحت الشعور، کا غیر مرئی عمل انسان کے ظاہری فعل کو کس طرح متاثر کرتا ہے۔ انسانی ذہن ماحول کی الجھنوں سے نادانستہ طرح طرح کی گرہوں اور گتھیوں کا مجموعہ بن جاتا ہے اور یہ گرہیں خارجی عوامل میں عجیب و غریب قسم کی گرہیں ڈال دیتی ہیں۔ ان چیزوں کے علاوہ سماجی بندھنوں اور آزاد فطرت کے تقاضوں سے پیدا ہونے والے تصادم بھی انسانی زندگی کا ایک مستقل عذاب ہیں۔ عصمت نے اپنے ناول میں ان حقائق کو خاصے سوچ بچار کے بعد فنکارانہ حسن کے ساتھ پیش کیا ہے ــــــ

اور اس طرح مجموعی طور پر اردو کے یہ چار ناول فن کی روایت میں ایک ملے جلے نفسیاتی اور معاشی اسلوب کے حامل اور پیش رو ہیں۔ اس نفسیاتی اور معاشی اسلوب میں سیاست اور جنس کی لہریں مد و جزر کی طرح اٹھتی، بیٹھتی اور کبھی کبھی پورے ماحول پر چھائی ہوئی نظر آتی ہیں۔

لیکن ان جنسی، معاشی اور نفسیاتی ناولوں کے ساتھ ساتھ اسی دَور میں ناول نگاری کی ایک اور روش بھی عام رہی جس میں ایم اسلم اور عظیم بیگ چغتائی کے نام سب سے نمایاں ہیں۔ ان دو مقبول و معروف ناول نگاروں نے فن کی ترقی اور فنی روایت کے مغربی رجحانات کے دَور میں بھی اس حقیقت کو کبھی نظر انداز نہیں کیا کہ ناول زندگی کا مصور، مفسر، ترجمان نقاد اور فن کی نئی سے نئی اقدار کا علم بردار اور مبلغ ہونے کے باوجود کہانی کی ایک قسم ہے اور اس لئے اسے زندگی اور فن کی نزاکت، لطافت، وسعت اور گہرائی کا حامل ہو کر بھی "افسانوی" اقدار سے عاری ہرگز نہیں ہونا چاہیئے۔ قاری پر وہ خواہ جس طرح چاہے اثر کرے، لیکن اس کی بنیادی خصوصیت دلچسپی ہے اور دلچسپی کہانی میں اشتیاق بڑھانے اور برقرار رکھنے کا دوسرا نام ہے۔ عظیم بیگ کے ناول بہتر انداز سے اور ایم اسلم کے ناول کمتر درجے پر کہانی کے اس مقصد کو پورا کرتے اور ہر دوسری مصلحت

سے زیادہ قاری کے مذاق کی تسکین کو اپنا نصب العین بناتے ہیں عظیم بیگ نے اپنی کہانیوں کی بنیاد ایسے واقعات کو بنایا ہے جن کی ساخت میں دلچسپی کے عناصر کا غلبہ ہے۔ واقعات کو ہمیشہ ایک نئی اور کبھی کبھی مضحکہ خیز شکل دینا۔ اپنے کرداروں کو عجیب وغریب مشکلات میں مبتلا کرکے ان کی سیرت کے مضحکہ خیز پہلوؤں کو ابھارنا اور اپنے بیان اور ظرافت سے پوری فضا کو محض دلچسپی اور شگفتگی کی فضا بنا دینا عظیم بیگ کے ناولوں کی خصوصیت ہے۔

ایم۔ اسلم کا فنی نقطۂ نظر تو وہی تھا جو عظیم بیگ کا، لیکن انھوں نے اپنے ناولوں میں دلچسپی کا سامان کہانی کے مختلف اجزا میں ربط پیدا کرکے اور کہانی کے واقعات میں فنی ترتیب قائم کرکے فراہم نہیں کیا ہے۔ ایم۔ اسلم نے کہانی لکھتے وقت اپنے قاری کے معتقدات کو ٹھیس لگانے کے بجائے انھیں اصلاح کا راستہ دکھلانے کی کوشش کی ہے۔ ایم۔ اسلم کے ناولوں میں اصلاحی مقصد کی لہر کے ساتھ ساتھ رومان کی رنگینی نمایاں ہے جو یقیناً خواص سے زیادہ عوام کی پسند کی چیز ہے۔ انھوں نے کبھی اپنے ناول کی نفسیاتی سطح کو بلند کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔

ناول کے ارتقا کی یہ روداد جس میں ایک نئے انداز کے نفسیاتی ناول اور پرانے اسلوب کے رومانی، اصلاحی اور تفریحی ناول ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ یہاں آکر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد ہندوستان کی زندگی میں ایک عظیم اور دوررس انقلاب جنم لیتا ہے اور زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب اور ادب کی دوسری اصناف کی طرح ناول بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔

تقسیم کے بعد اردو میں جتنے ناول لکھے گئے اتنے ہمارے ناول کی تاریخ کے کسی دور میں نہیں لکھے گئے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یقیناً یہی ہے کہ پڑھنے والا نظم اور افسانے کی یورش سے گھبرا کر اب لکھنے والوں سے صرف ناول طلب کرتا ہے۔ ناول میں اسے زندگی بھی زیادہ ملتی ہے اور رومان بھی۔ اسکی

ناکام تمناؤں کی تکمیل بھی ناول سے ہوتی ہے اور اس کے جسم ور وح کو جس بہتر دنیا کی ضرورت اور تلاش ہے وہ بھی اسے ناول ہی کی دنیا میں ملتی ہے۔ اس طرح موجودہ دور کی ناول نگاری کا سب سے بڑا محرک پڑھنے والے کا تقاضا اور طلب ہے، اور اسی کا نتیجہ ہے کہ ان سیکڑوں ناولوں میں جو اس دور میں لکھے گئے ہیں اسی طلب اور تقاضے کے مختلف پہلوؤں کا عکس ہے۔

اس طلب اور تقاضے کو واضح شکلیں دے کر اگر ہم موجودہ دور کے ناولوں کو خانوں میں تقسیم کریں تو سب سے پہلی ہماری نظر ان ناولوں پر پڑتی ہے جو خالص "فسادات" کے موضوع پر لکھے گئے ہیں۔ راما نند ساگر کا 'اور انسان مرگیا' ایم اسلم کا 'رقص ابلیس'، رشید اختر ندوی کا '۱۵ اگست' قیسی رام پوری کے ناول 'خون' 'بے آبرو' اور 'فردوس' رئیس احمد جعفری کا 'مجاہد' اور نسیم حجازی کا "خاک اور خون' اسی ضمن کی تصنیفات ہیں۔ ان سب ناولوں میں ہمارے معروف ناول نگاروں نے ۱۹۴۷ء کی خونیں داستان دہرائی ہے اور اس طرح دہرائی ہے کہ ناولوں کے مختلف حصے پڑھ کر پڑھنے والا پورے یقین کے ساتھ یہ محسوس کر لیتا ہے کہ انسان کی اصل سرشت حیوانی ہے اور اب تک اس نے اس سرشت اور فطرت پر تہذیب و اخلاق کے جو حریری پردے ڈال رکھے تھے انھیں خود ہی تار تار کر ڈالا ہے اور حیوانیت اپنے اصلی روپ میں بے نقاب ہو کر نظر کے سامنے آگئی ہے۔ حیوانیت اور انسانیت سوزی کے یہ مختلف مرقعے مختلف ناول نگاروں کے مشاہدات و تجربات کا نتیجہ ہیں۔ ان مشاہدات و تجربات پر ان لکھنے والوں کے تخیل نے تھوڑی سی رنگ آمیزی کر کے انھیں موثر صورت دینے کی کوشش کی ہے۔ ان مشاہدات و تجربات میں شدت اور تاثر کی کمی بیشی ناول نگار کے مزاج کی انفرادیت اور احساس کی شدت کی مقدار پر منحصر ہے مصنف نے اپنے مزاج اور تاثر کی نوعیت کے مطابق ان مشاہدات اور تجربات کی کڑیوں کو زنجیر بنانے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں کبھی کبھی پڑھنے والوں کی

نظر کے سامنے کوئی دل کش منظر، کسی ناقابل فراموش کردار کی یاد یا کوئی دلنشین جذباتی تاثر پیش کرنے میں کامیاب ہوگیا ہے۔ لیکن ان سب ناولوں میں اس طرح کے مناظر، ایسے کردار اور ایسے تاثرات تو بہت کم ہیں، دوسرے جہاں ہیں وہ پورے ناول کی فنی ترتیب کا کوئی لاینفک جز نہیں ہیں۔ اسکے تانے بانے میں ایک واحد نقش یا تاثر کی کوئی معین حیثیت نہیں۔

فسادات کے ان ناولوں میں جابجا اخلاقی درس اور اصلاحی اشارے بھی ہیں۔ انسانیت کی بلند قدروں کی منور کرنیں بھی کہیں کہیں جھلکتی اور چمکتی ہیں، اور بلاشبہ کہیں کہیں فن کی لطافت بھی اپنا جلوہ دکھاتی ہے لیکن مجموعی حیثیت سے فسادات کے یہ سب ناول، ناول کے فن کے حد درجہ جذباتی اور اس لئے انتہائی کم زور اور غیر فنی نقوش ہیں۔ ان سب ناولوں میں (جستہ جستہ اور منتشر اجزا کو چھوڑ کر) فن نے ترقی کے بجائے تنزل اور انحطاط کی اقدار کو زندہ کیا ہے۔ اس کی وجہ، اس جذباتی ہیجان اور شدت سے قطع نظر جو اس موضوع کے ساتھ لازمی طور پر وابستہ ہے، یہ ہے کہ ہمارے ناول نگاروں نے یہ ناول لکھتے وقت فن کے مطالبات کا خیال رکھنے کے بجائے قاری کے ہنگامی تاثرات کی شدت کی ہم نوائی کی ہے اور ناولوں کی ترتیب وساخت میں فکر کی گہرائی، تخیل کی وسعت اور فن کی دقت نظر اور حسن انتخاب سے وہ کام نہیں لیا جو کسی تخلیق کو فنی بنانے کے لئے ضروری ہے۔

ناول کی دوسری قسم میں ان ناول نگاروں کے ناول آتے ہیں جنھوں نے قیام پاکستان کو ایک دور کا آغاز سمجھ کر فرد اور جماعت کی زندگی کو کوئی ایسی راہ دکھانے کی کوشش کی ہے جس میں ہر طرف خوشیاں ہوں، ہر طرف سکون ہو اور انسان انسانیت کی بلند اقدار کا پابند اور پرستار ہو کر زندگی کو آگے بڑھنے میں مدد دے۔ اس واضح اور بلند نصب العین کے حصول اور تکمیل کے لئے

مختلف لکھنے والوں نے مختلف راستے اختیار کئے ہیں اور اپنے ناولوں کے ذریعہ حال کے انتشار اور اضطراب کو دُور کرنے اور ایک جہان نو کی تعمیر کا خاکہ مرتب کرنے میں انسان کی رہنمائی کی ہے۔ ان لکھنے والوں کے سامنے اس قوم کے ماضی اور اس ماضی کے مہتم بالشان کارناموں کی بڑی دلولہ انگیز داستان ہے جو اس وقت آزمائش کے ایک بڑے سخت دَور سے گزر رہی ہے۔ ہمارے ناول نگاروں کو یہ بات بہت آسان معلوم ہوئی کہ وہ ماضی کے ان کارناموں کو فن کی دلنشین صُورت دے کر انسان کو مستقبل کے لئے روشنی حاصل کرنے میں مدد دیں۔ نسیم حجازی کے تقریباً سب اور ایم۔ اسلم اور رئیس احمد جعفری کے کئی ناول اسی قومی نصب العین کے حصول کے وسیلے ہیں۔

بعض ناول نگاروں نے تاریخی واقعات سے الگ ہٹ کر اسلام اور اس کے بنیادی تصورات کو سامنے رکھ کر زندگی کا ایک ضابطہ خیر مرتب کیا ہے اور اس ضابطے کی بنیاد پر قائم ہونے والے ایک ایسے معاشرے کی تصویر بنائی ہے جس میں ہر طرف خیر کی حکمرانی ہو ـــــ ایم اسلم اور قیسی رام پوری کے بعض ناولوں کے جستہ جستہ حصے اسی طرح کے مثالی معاشرے کا تصور پیش کرتے ہیں

اس کے ساتھ ساتھ بعض ناولوں میں عہدِ حاضر کی ترقیوں اور ضرورتوں کو پیشِ نظر رکھ کر ایک ایسے معاشرے کی تصویر بنائی گئی ہے جس میں مادی ترقیوں کی طرف پوری توجہ صرف کی جائے اور علم و فن اور صنعت و حرفت کی انتہائی ترقی کے ساتھ اخلاقی اقدار بھی پامال نہ ہوں اور انسان مادیت اور اخلاق کے مکمل امتزاج کے بعد زندگی کا ایسا سکون اور مسرت حاصل کرے جس سے وہ اب تک محروم رہا ہے۔ قیسی رام پوری کے ناول "رضوان" اور "فردوس" اسی طرح کے تصورات کے خاکے ہیں۔

بعض ناول صرف اس مقصد سے لکھے گئے ہیں کہ پاکستان کے موجودہ معاشرے کی معاشرتی اور اخلاقی بدحالی کی تصویریں پیش کرکے پاکستانی عوام کو غیرت دلائی جائے اور انھیں ایسا انسان بننے میں مدد دی جائے جو اسلامی اقدار اخلاق کا صحیح

اور مکمل نمونہ ہو۔ ایم۔ اسلم کے ناولوں میں "فرنگن"، "انجام"، "چراغ محفل"، "سیدھی لکیر" اور "ریحانہ" اسی طرح کے ناول ہیں۔

ان تاریخی، معاشرتی، اخلاقی اور اصلاحی ناولوں کے موضوع ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ان سب میں لکھنے والوں کے مشاہدے، تخیل اور تصور نے واقعات کو ایسی صورت دی ہے کہ وہ دلچسپ کہانی کی بنیاد بن سکیں۔ ان سب ناولوں میں لکھنے والوں کے منفرد خیالات اور تصورات نے ایک مثالی معاشرے کے خاکے مرتب کرنے اور پاکستانی عوام کو معاشرت اور معیشت کے اخلاق کی تعلیم دینے میں ہر جگہ ایک نیا رنگ قائم کیا ہے۔ فن کے متعلق ان کے جو مخصوص تصورات ہیں، یا فن کو جس انداز میں برتنے کو انہوں نے اپنا شعار بنایا ہے اس کی بنا پر بھی ایک کا فنی نقش دوسرے سے مختلف ہے لیکن ان سب ناولوں میں مجموعی حیثیت سے بعض خصوصیات مشترک بھی ہیں۔

ان ناولوں میں سے اکثر میں لکھنے والا کسی نہ کسی انداز میں اسلامی معاشرت اور اسلامی اخلاق کا ایک تصور پیش کرنا اور اسے عام بنانا چاہتا ہے، یہاں تک کہ بعض اوقات ناولوں کا انداز نمایاں طور پر تبلیغی ہو گیا ہے ــــ قوم کے لئے کوئی موزوں نظام اخلاق مرتب کرنے کی فکر میں ہر لکھنے والے نے موقع بے موقع اخلاق اور اصول اخلاق کی بحثیں چھیڑی ہیں۔ ہر لکھنے والے نے عوام کو اپنے انداز فکر کی طرف مائل کرنے اور ناول کے مقصد کو اس کے دل سے قریب کرنے کے لئے ناول میں کہیں نہ کہیں رومان کی رنگینی ضرور شامل کی ہے۔ ناول نگار نے ہر صورت قاری کی خوشنودی کو دوسری چیزوں پر ترجیح دی ہے ــــ یہی وجہ ہے کہ فن کے نقطۂ نظر سے یہ ناول فن کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کر سکے۔ بلکہ ان ناولوں میں سے اکثر کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے ــــ اور کبھی کبھی شدت کے ساتھ محسوس ہوتا ہے ــــ کہ ہمارے ناول نگار نے کبھی ایک وقتی ضرورت، مقصد اور نصب العین کے پورا کرنے کے جوش میں یہ بات فراموش کر دی ہے کہ مثبت

مقصد بے حد اہم ہے اور اس کی اہمیت پر بہت سی چیزیں قربان کی جاسکتی ہیں۔ اس کے باوجود فنکار کا فنی منصب اہم تر ہے۔ فنکار اس اہم تر منصب کو فراموش نہ کرے تو اصلاحی (یا تبلیغی) مقصد کی کامیابی زیادہ یقینی ہو جاتی ہے۔ قاری کے نقطۂ نظر سے فن کے مطالبات کی پابندی اور مقصد کی تاثیر میں بڑا گہرا ربط ہے۔ چنانچہ ہمارے ناول نگاروں نے اپنی فنی ذمہ داری کو جس حد تک یاد رکھا یا جس حد تک اس کی طرف سے غفلت یا بے اعتنائی برتی ہے اسی حد تک ان کے ناول کی تاثیر بڑھی اور گھٹی ہے —— ایم۔ اسلم، نسیم حجازی، رئیس احمد جعفری اور قیسی رام پوری کے ناول اس اجمال کی تفصیل ہیں۔

ایم۔ اسلم کے ناولوں میں مرد غازی (نومبر ۱۹۴۸ء) کا مقصد سلف کے کارناموں کی یاد تازہ کرنا اور دلوں میں جوشش پیدا کرنا ہے۔ لیکن ناول میں جا بجا تبلیغی رنگ غالب ہے۔ جنگ و جدل کے مناظر اور کبھی کبھی سامنے آنے والے رومانی مناظر میں بھی عوام کی پسند اور مذاق کا غلبہ ہے۔ 'فرنگن' (اگست ۱۹۴۹ء) میں فرنگی اور پاکستانی بیویوں کا فرق اور مشرقی اور مغربی تہذیب کا مقابلہ کر کے یہ بتانا مقصود ہے کہ فرنگیت سے نجات پائے بغیر اسلامی اخلاق کا پیدا ہونا ممکن نہیں —— لیکن اس ناول میں بھی جا بجا واعظانہ اور تبلیغی رنگ کا غلبہ ہے اور طویل اور خشک مکالموں میں قومی اور مذہبی مسائل پر ایسی بحثیں کی گئی ہیں جن سے کہانی میں کہانی کا لطف باقی نہیں رہتا۔ 'چراغِ محفل' (جون ۱۹۵۰ء) کا مقصود یہ دکھانا ہے کہ عورتوں میں مغربی تعلیم کیسے بُرے معاشرتی نتیجے پیدا کرتی ہے۔ ناول نگار نے زندگی کے اس پہلو سے تعلق رکھنے والے چھوٹے سے چھوٹے جزئیات پر غور کر کے ان پر منطقی انداز میں بحث کی ہے۔ بحث کی منطق موثر ضرور ہے لیکن ناول کی افسانویت پر اثر انداز ہوئی ہے —— اس معاشرت کے سارے پہلوؤں پر بحث کرتے وقت ناول میں جا بجا معلمانہ رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ ناول میں نٹشے کے انسان کامل کے فلسفہ کے ساتھ ساتھ پڑھنے والے کی خوشنودی کے لئے

رومانی فضا بھی پیدا کی گئی ہے۔ پاسبانِ حرم' (ستمبر ۵۰ء) کا پس منظر تاریخی ہے۔ اس تاریخی پس منظر میں قوم کو ان غلطیوں سے آگاہ کرنا مقصود ہے جو قوموں کی تباہی کا باعث بنتی ہیں۔ ناول میں تاریخی صحت اور واقعات کی تاریخی ترتیب کے ساتھ جو چیز ناول نگار کے فنی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ اسلامی زندگی کے ولولہ انگیز اور رومان و محبت کے ہیجان انگیز مناظر سے عوام کے دلوں میں گھر کرنا چاہتا ہے۔ پلاٹ کی ترتیب اور کردار نگاری سیدھی سادی ہے۔ 'سیدھی لکیر' (فروری ۵۱ء) ایک ایسی حسینہ کی داستانِ حیات ہے جو مغرب زدگی اور خدا ناشناسی سے دنیا کو اپنے لئے جہنم بنا لیتی ہے اور پھر ایک نیک سیرت، خدا پرست شوہر کے گھر میں پناہ لیتی ہے —— ناول میں دلچسپی پیدا کرنے کا مطمع نظر ہر جگہ نمایاں ہے۔ لیکن بعض جگہ اصلاحی اور تبلیغی نقطۂ نظر کی شدت ناول کے دلچسپ پہلوؤں کو دبا لیتی ہے۔ ناول نگار نے بڑی وضاحت سے یہ چیز (واقعات، مکالموں اور بیانیہ اظہار سے) ابھاری ہے کہ اسلامی زندگی کیا ہے —— اس دور کے ناولوں میں 'ضرب مجاہد' (مارچ ۵۱ء) اور 'فتنۂ تاتار' (اگست ۵۱ء) البتہ ایسے ہیں جن میں مقصدیت کو فن کے اعتدال اور حسن بیان میں سمویا گیا ہے۔

قیسی رامپوری کے ناولوں میں دو تین باتیں نمایاں ہیں —— ان کا ذہن اور تخیل ہر کہانی کے لئے ایک نیا پلاٹ، ایک نئی فضا اور ایسے نئے تصورات تلاش کر لیتا ہے جن کی جدت بجائے خود ایک کشش کی چیز بن سکتی ہے۔ دوسری خصوصیت جو ان کے سب ناولوں میں موجود ہے یہ ہے کہ انھوں نے پاکستان اور اس کی زندگی پر سیاسی، مذہبی، معاشرتی اور اقتصادی پہلوؤں سے نظر ڈال کر، ان سب پہلوؤں کا پوری طرح تجزیہ کیا ہے اور ایک ناول نگار کی حیثیت سے وہ ان سب تصورات کو اپنے ناولوں میں جگہ دینا چاہتے ہیں لیکن بڑی خرابی یہ ہے کہ اس دُور رس تخیل اور منطقی فکر کے نتائج کو فنی شکل دینے سے پہلے جس سوچ بچار اور ترتیب و توازن کی ضرورت ہوتی ہے اُس سے انھوں نے پورا کام نہیں لیا اس لئے انکے

سب ناول فنی حیثیت سے ادھورے اور نیم پختہ رہ گئے ہیں اور ان کے سب ناولوں میں اس ادھورے پن اور نیم پختگی کی وجہ سے پڑھنے والے کے لئے "عدم اعتماد" کی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ ان کی تحقیقات میں پڑھنے والے کو ایک مجذوب کی وارفتہ خیالی کا لطف تو ضرور آتا ہے لیکن وہ انھیں سنجیدہ فکر کی تخلیقات اور لطف فن کی واردات سمجھ کر نہیں پڑھتا۔ ان ناولوں پر پوری طرح چھایا ہوا رومان البتہ ہوس انگیز ضرور ہوتا ہے۔ قیسی کے ناولوں میں فنی اعتدال کی افسوسناک حد تک کمی ہے اور اس چیز نے ان کے مقصد کو بڑا نقصان پہنچایا ہے۔ "دھڑکتے ہوئے دلوں اور پھڑکتے ہوئے ہونٹوں کی داستانیں" بھی سنجیدہ فکر کے علاوہ فن ترتیب و تنظیم کی دست نگر اور محتاج ہوتی ہیں۔

سنجیدہ فکر اور فنی ترتیب و تنظیم کی اسی کمی اور محض عوام کے مذاق کی تسکین کی کوشش اور خواہش نے رئیس احمد جعفری کے ناولوں کو بھی فنی بے ربطیوں کا مجموعہ بنایا ہے۔ ان میں سے ہر ایک میں محبت کے دلکش اور دل نشین مناظر ضرور ہیں، ان کے کردار محبت کے فلسفہ پر عملی اور نظری گفتگو کرنے میں بھی مہارت رکھتے ہیں لیکن ان کرداروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات زندگی سے بہت دور کسی تخیلی دنیا کے واقعات معلوم ہوتے ہیں ——— یہ بات ان کے تاریخی ناولوں میں البتہ نہیں ہے لیکن ان کے مطالعہ کے بعد انسان کم از کم یہ نتیجہ ضرور نکالتا ہے کہ تاریخی ناول نگاری کے فن کو وہ کبھی بھی شرر کی سطح تک بھی نہیں پہنچا سکے۔

ان چار کثیر التصانیف اور مقبول عام ناول نگاروں میں نسیم حجازی نے نسبتاً زیادہ مقبولیت حاصل کی ہے اور اس کی کئی وجہیں ہیں ——— ایک بڑی اور پہلی وجہ تو یہ ہے کہ انھوں نے تاریخی ناول لکھتے وقت تاریخ اسلام کے ایسے واقعات منتخب کیے ہیں جن میں جرأت، شجاعت، صداقت اور حق پرستی کا سبق پوشیدہ ہے اور دوسری یہ کہ ان واقعات میں عموماً اس طرح کے

امکانات موجود ہیں کہ انھیں فنی نقطۂ نظر سے موثر بنایا جا سکتا ہے، اور تیسری وجہ یہ ہے کہ ناول نگار نے واقعات کے فنی امکانات سے پورا فائدہ بھی اٹھایا ہے۔ مثلاً ہم ان کے مختلف ناولوں پر الگ الگ نظر ڈالیں تو آسانی سے محسوس ہوتا ہے کہ ان کی ترتیب اور ساخت میں غور و فکر کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا گیا۔ 'آخری چٹان' میں اسلوب اور فن کے اعتبار سے خطابت اور ڈرامائیت کا امتزاج ہے۔ ناول کے واقعات آہستہ آہستہ اُبھرتے اور نقطۂ عروج تک پہنچتے پہنچتے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ لفظوں، فقروں اور جملوں کی ترتیب بھی موزوں ہے اور ناول کے بعض حصّوں میں لفظوں کا سیلاب پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہاتا ہوا لے جاتا ہے۔ عبارت کی ڈرامائی ساخت میں بھی عموماً یکسانی اور ہمواری ہے —— کہانی میں تبلیغی احساس کی لہر کہیں کہیں اٹھتی ہے، لیکن ادبیت برابر اس کی عناں گیر رہتی ہے —— کرداروں کے نقش واضح ہیں اور ان کی گفتگو میں اختصار، ایجاز اور معنوی گہرائی ہے —— اور یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ مصنف نے کہانی کے مختلف پہلوؤں پر غور کر کے، ہر چیز کو اس کی مناسب حیثیت دی ہے۔

'شاہین' کی تاثیر میں جہاں ایک طرف اس کے موضوع کو دخل ہے وہاں دوسری طرف مصنف کے شاعرانہ اور ایمائی اسلوب، اختصار و ایجاز سے مملو حقیقت نگاری، اور تخیل کی رنگ آمیزی کے امتزاج کا بھی بڑا ہاتھ ہے —— منظر نگاری میں مُبالغے کی ہلکی سی جھلک، کرداروں کی مصوری اور خاکر ان کے جذبۂ محبت کے اظہار میں مستی جذباتیت سے احتراز، اصلاحی اور تبلیغی مقصد کے اظہار میں ولولہ اور جوش کے باوجود توازن اور اعتدال اس ناول کی 'مستزاد' صفات ہیں۔

اسی طرح 'یوسف بن تاشفین' کی مقبولیت اوّل تو تاریخ کے اس باب کی اہمیت کی بنا پر ہے جو اس ناول کا موضوع ہے اور دوسرے مصنف کے

فنی احساس کی بنا پر۔ اس ناول کے اسلوب میں بھی ہلکے ہلکے اشاروں میں کوئی اہم بات کہنے، منظر نگاری اور واقعہ نگاری میں ایجاز اور اختصار سے کام لینے اور مکالموں میں ادبیت، شوخی اور تیکھاپن برتنے کا وہ انداز برابر قائم ہے جسے نسیم حجازی نے موجودہ دور کی ناول نگاری میں عام کیا ہے۔ اس ناول میں بھی پڑھنے والے کو 'آخری چٹان' اور 'شاہین' کے بعض حصوں کی طرح ڈیوما اور اسکاٹ کا عکس صاف نظر آتا ہے۔

لیکن آخری معرکہ، پڑھتے وقت گو قاری کو جابجا بیان کی قدرت اور مکالموں کی ایمائیت اپنی طرف کھینچتی ہے لیکن وہ یہ بھی محسوس کرنے لگتا ہے کہ نسیم حجازی کے فنی ترکش کے سارے تیر اب ختم ہو چکے اور بار بار انہیں تیروں اور نشتروں سے صید افگنی کی کوشش کی جا رہی ہے جو کند اور ناکارہ ہو چکے ہیں۔

ایم۔ اسلم، نسیم حجازی، رئیس احمد جعفری اور قیسی رام پوری کے ناول ——— خواہ وہ تاریخی ہوں، خواہ معاشرتی نمایاں طور پر قومی، مذہبی، اخلاقی اور اصلاحی نقطۂ نظر کے حامل ہیں۔ لیکن ان چار ناول نگاروں کے علاوہ معروف اور غیر معروف کئی ناول نگاروں نے متعدد ایسے ناول لکھے، جنہیں ان کے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے خالص ادبی اور فنی کہا جا سکتا ہے۔ اگر پڑھنے والا ان ناولوں کی فہرست مرتب کرنے بیٹھے تو ان کی تعداد چل کر ان اصلاحی ناولوں سے بھی زیادہ ہو جاتی ہے جن کا ابھی ذکر ہوا ہے پھر بھی جن ناول نگاروں کے کارناموں نے پڑھنے والوں کے مختلف حلقوں میں پسندیدگی کا شرف حاصل کیا ہے اُن میں شوکت تھانوی، عزیز احمد، قرۃ العین حیدر، ابو سعید قریشی، اے۔ آر خاتون، اے حمید، فاطمہ مبین، عائشہ جمال، انتظار حسین، احسن فاروقی اور علی عباس حسینی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ان ناموں میں سے قرۃ العین حیدر، اے حمید، فاطمہ مبین، عائشہ جمال، انتظار حسین اور علی عباس حسینی کے نام ناول نگاری کی دنیا میں نئے نہیں۔ ادبی دنیا علی عباس حسینی کو ایک جید افسانہ نگار اور اس فن کے ایک امام کی حیثیت سے اور قرۃ العین حیدر کو افسانہ نگاری کی ایک دلکش روش کے پیرو کی حیثیت سے اچھی طرح جانتی ہے‘ اور اس لئے ان کے ناولوں کو بڑے اشتیاق سے پڑھتی ہے کہ ان دونوں ناول نگاروں کے ناول ’شاید کہ بہار آئی‘ اور ’میرے بھی صنم خانے‘ ناول ہونے کے بجائے ان دونوں افسانہ نگاروں کے طرز افسانہ نگاری کی ذرا پھیلی ہوئی شکلیں ہیں۔ ان ناولوں میں اسلوب کا وہ حسن تو یقیناً ہے جسے ان دونوں فنکاروں نے اپنا بنایا ہے لیکن ناول میں زندگی کا جو پھیلاؤ، زندگی کے مسائل کی جو سنجیدگی اور فنی فکر کی جو گہرائی ہوتی ہے وہ ان ناولوں میں نہیں۔ اس کی کمی حسینی کے ناول میں ’سفینۂ غم دل‘ اور ’میرے بھی صنم خانے‘ کے مقابلے میں زیادہ محسوس ہوتی ہے اس لئے کہ قرۃ العین حیدر کے دونوں ناولوں میں فن کے نقطۂ نظر سے کم سے کم یہ بات ضرور ہے کہ انگریزی کے بعض نئے لکھنے والوں کے فن کا پرتو انہیں جا بجا جھلکتا ہے۔ انتظار حسین اور اے حمید نے تقسیم کے بعد افسانہ نگاری کے فن میں اپنے لئے ایک خاص جگہ بنائی ہے۔ انتظار حسین نے ایک خاص ماحول کے مزاج کی مصوری کر کے اور اے حمید نے رومانیت کا ایک اسلوب اختیار کر کے۔ انتظار حسین کا ناول ’چاند گہن‘ اور اے حمید کے ناول ’ڈربے‘ ’جھیل کے کنول‘ اور ’جہاں برف گرتی ہے‘ ان کے مخصوص اسلوب افسانہ نگاری کے تو یقیناً اچھے مرقعے تھے لیکن ناول کے فن کو ان ناولوں سے اس سے زیادہ کچھ نہیں مل سکا، جو ان کے مختصر افسانے زیادہ مختصر اور اس لئے زیادہ دلنشین انداز میں اس سے پہلے دے چکے تھے۔ فاطمہ مبین کے ناول ـــــ ’ایرانی نگار‘ اور ’فریاد‘ ـــــ اس لحاظ سے پسندیدہ ہیں کہ ان ناولوں میں

نے سیاست اور فلسفہ کی الجھنوں سے الگ رہ کر روزانہ کی معاشرتی زندگی میں سیدھی سادی کہانیاں نکال لی ہیں اور فنکاری کے کسی ادعا کے بغیر انھیں اس طرح ترتیب دیا ہے کہ شروع سے آخر تک ان کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔ عائشہ جمال کا ناول 'گردِ سفر' ان چند ناولوں میں البتہ ایک ایسا ناول ہے جسے پڑھ کر پڑھنے والے پر اس لئے اثر ہوتا ہے کہ اس میں خلوص کے آثار ہیں۔ مصنف نے ناول لکھکر جیسے دل کی پکار پر 'لبیک' کہا ہے اور دل کی اس پکار کو اپنی صلاحیتوں کے مطابق اس طرح مرتب کیا ہے کہ اس میں فن کی طرف سے تغافل کے آثار نہیں ہیں۔

فن کا یہی خلوص شوکت تھانوی، ابوسعید قریشی، اے۔ آر۔ خاتون اور احسن فاروقی کے ناولوں کی بھی خصوصیت ہے۔ شوکت تھانوی کا خلوص ان کے اس انداز خاص میں پنہاں ہے جسے انھوں نے اپنے سب ناولوں میں یکساں استعمال کیا ہے۔ اُن کے نزدیک ایک ہلکی پھلکی فضا قائم کرکے قاری کے لئے ذہنی سرور و انبساط کا سامان مہیا کرنا کہانی کہنے والے کا پہلا منصب ہے۔ اس منصب کی تکمیل میں شوکت کے شگفتہ مکالموں، چست فقروں اور لطیف مزاح اور قدرت بیان نے ان کی مدد کی ہے۔ ابوسعید قریشی کے ناولوں کا خلوص اس بات سے ظاہر ہے کہ وہ اپنے قریبی ماحول پر نظر رکھ کر اجتماعی اور انفرادی زندگی میں سے کسی ایسے مسئلہ کا انتخاب کرتے ہیں جس کی اہمیت معاشرتی بھی ہوتی ہے اور کسی نہ کسی حد تک نفسیاتی بھی۔ اس کے بعد اپنے مزاج اور صلاحیت کے مطابق اس مسئلہ کو فنی شکل دیتے ہیں۔ ناول کی فنی ترتیب و تشکیل کو دیکھ کر آسانی سے یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ اس میں خواہ کوئی غیر معمولی بات نہ ہو لیکن خلوص اور انہماک کی کمی نہیں۔ اے۔ آر۔ خاتون اور احسن فاروقی کے فن کا خلوص اس بات سے ظاہر ہے کہ یہ دونوں صرف اس ماحول کو اپنے ناول کا موضوع بناتے ہیں جس سے وہ پوری طرح واقف ہیں۔

اس خلوص کی کمی اگر تقسیم کے بعد کے ناولوں میں کہیں سب سے زیادہ نظر آتی ہے تو

وہ عزیز احمد کے ناول "شبنم" میں شبنم کا مطالعہ قاری کو دو متضاد نتیجے نکالنے پر مجبور کرتا ہے۔ ایک بات جو شبنم کے جستہ جستہ حصّوں میں واضح طور پر نمایاں ہے یہ ہے کہ ناول نگار کو ناول نگاری کے فن سے پوری واقفیت بھی ہے اور وہ اسے بڑے حسن کیساتھ برتنے پر قادر بھی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ کہ اپنے علم اور قدرت سے اس نے سوائے سستی قسم کی پسندیدگی حاصل کرنے کے اور کوئی کام نہیں لیا۔ عزیز احمد کی ناول نگاری عہدِ حاضر میں فن کے "استحصال" اور ناقدری کی سب سے نمایاں مثال ہے۔

اور یوں مجموعی حیثیت سے ان سب ناولوں کو ناول نگاری کی پوری تاریخ میں ارتقاء کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو پڑھنے اور سوچنے والے کا تاثر یہ ہوتا ہے کہ ہمارے ناول نگاروں نے ناول کو ایک ہلکی پھلکی صنف سمجھ کر اختیار کیا ہے۔ مشاہدے کی جس وسعت اور فکر کی جس گہرائی کے بغیر کوئی فنی تخلیق دلوں کو تسخیر کرنے سے قاصر رہتی ہے اور بقائے دوام کے امتیاز سے بھی محروم رہتی ہے تقسیم کے بعد کے ناولوں میں عموماً معدوم ہے —— ناول کی سب سے اونچی سطح اب بھی وہی ہے جہاں وہ پریم چند کے ہاتھوں پہنچ چکا تھا۔

ناول کی تاریخ کے اس سرسری ارتقائی جائزہ کے بعد، جائزہ لینے والا جب اپنی زبان کے اس سرمائے پر ایک دوسری نظر ڈالتا ہے تو اسے ان بہت سے ناموں کے ساتھ جنھوں نے اس اہم صنف کے فن کے ارتقاء میں حصّہ لیا ہے بعض اور نام بھی تاباں و درخشاں دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً ان ناموں میں ظفر عمر کا نام جاسوسی ناولوں کی ایک ادبی روایت کو استحکام دینے کے سلسلے میں فیاض علی اور صالحہ عابد حسین کے نام بعض ایسے ناول لکھنے کی ضمن میں ناقابلِ فراموش معلوم ہوتے ہیں جن میں گرد و پیش کی زندگی کے معاشرتی مسائل، سیرتِ انسانی کے ردِ عمل، فن کے احترام اور زبان کی صفائی اور پاکیزگی کو ایک ہی زنجیر کی کڑیاں سمجھ کر یکساں اہمیت دی گئی ہے۔ جبتک ہمارے ناول نگار کبھی کبھی ایسے ناول لکھتے رہنے کی روایت قائم رکھیں گے جن میں فنی احساس اور فکری انہماک کو برابر کی جگہ دی گئی ہو ہمارا ناول بڑھتا رہے گا۔

"عورتوں کے ناول"

اپنے مضمون کے لئے کوئی عنوان منتخب کرکے کبھی کبھی اس کی تشریح و توضیح کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اور میں غیرشاعرانہ حد تک سادہ عنوان کو زیب مضمون بنا کر شرمسار اور آمادۂ عذرخواہی ہوں، لیکن میرے پاس سادگی عنوان کی ایک توجیہ ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز سے اس وقت تک پچاس سال سے کچھ زیادہ کی مدت میں ہماری قصہ گو اور ناول نگار خواتین نے جو قصّے اور ناول لکھے ان کا سرسری جائزہ اس مضمون کا مقصود ہے۔ چونکہ اس جائزے میں انفرادی کارناموں پر نظر ڈالنے کے بجائے یہ دیکھنا مقصود ہے کہ قصہ گوئی کے اس عمل میں ہمارے قصّوں یا ناولوں نے اپنے عہد کی زندگی کے کن کن پہلوؤں کو اور کس حد تک اپنے دامن میں سمیٹا اور ایسا کرتے وقت بیان و اظہار کے کیا اسالیب اختیار کئے اس لئے عنوان کو اسی حد تک سادہ و غیرشاعرانہ بنانا ناگزیر تھا کہ اس پر درشتی و بے باکی کا الزام عائد ہو۔ گو اس مقصد کے اظہار کے لئے میں نے حتی الامکان ان سب چھوٹے بڑے قصوں کا مطالعہ کیا جنھیں ناول کہا جاسکتا ہے یا جنھیں کسی نہ کسی بنا پر ناول کے دائرے میں شامل کیا جاسکتا ہے، لیکن ان ناولوں کی مجموعی میلانات کا ایک تصور پیش کرتے ہوئے ہر ناول نگار کا یا ہر ناول نگار کے ہر ناول کا ذکر ضروری نہیں معلوم ہوا۔ البتہ میلانات کے اس جائزے میں ان ناول نگار خواتین اور ان ناولوں کا ذکر خود بخود آگیا ہے جنھیں ان کی خدمات اور خصوصیات

کی بدولت فن کے اس سفر میں رہنما کا مرتبہ اور سنگ میل کی حیثیت حاصل ہوئی ہو۔

جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا عورتوں نے اردو میں ناول مردوں کے بہت بعد لکھنے شروع کئے اور ان کے لکھے ہوئے ایسے قصے جنھیں ناول کی ابتدائی صورت کہا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے نہیں ملتے۔ البتہ جب ایک مرتبہ ان کا سلسلہ شروع ہو گیا تو بڑے ہموار تواتر کے ساتھ جاری رہا۔ اور بڑی خوبی سے اس نے فن کی مختلف منزلیں اس طرح طے کیں کہ ان کے ارتقا کا جائزہ لینے والا انھیں پڑھتے وقت مطمئن و مسرور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اس لئے کہ جس ناول نے بڑی حد تک نذیر احمد کی تقلید اور کسی حد تک شرر اور سرشار کی قائم کی ہوئی روایت کے سائے میں آنکھیں کھولی تھیں اس نے آہستہ آہستہ زندگی کو اس خلوص اور قوت سے اپنی آغوش میں لیا اور اس کی تصویریں بناتے وقت حسن کاری کے ایسے نمونے پیش کئے کہ ان نمونوں پر جس کی نظر پڑتی ہے وہ ان کی دلکشی کی داد دیئے بغیر نہیں رہتا۔ یہ بات البتہ درست ہے کہ عورتوں کے لکھے ہوئے ناولوں پر بڑی مدت تک نہیں صرف نذیر احمد کی روایت چھائی ہوئی نظر آتی ہے اور صغرا ہمایوں کے قصے مشیر نسواں یا زہرہ (۱۹۰۹ء) سے لیکر فردت آرا بیگم سنہ ۱۹۴۲ء تک لکھنے والیوں کے ذہن پر، بلکہ بڑی حد تک ان کے جذبات پر نذیر احمد کے فکر، فلسفۂ حیات، مقصدیت اور اسلوب اظہار و بیان کا قبضہ نظر آتا ہے۔ زہرہ میں عورتوں کی تعلیم و تربیت، ان کے اخلاقی و معاشرتی "مقاصد" اصلاح رسوم اور گوناگوں مشاغل حیات کی طرف جو واضح اشارے ہیں اور ان کے لئے جو دو ٹوک اور منطقی انداز اختیار کیا گیا ہے وہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا بلکہ فاطمہ بیگم کے قصوں (صبر کا پھل، کرنی کا پھل، لالچ کا شکار، دفلئے مغرب اور غیرت کی پتلی) محمدی بیگم کی کہانیوں (آج کل، سگھڑ بیٹی اور شریف بیٹی وغیرہ) اور پھر افسانہ نادر جہاں سنہ ۱۹۱۸ء۔ سرگذشت ہاجرہ سنہ ۱۹۲۲ء شوکت آرا بیگم،

اختری بیگم ۱۹۳۲ء - زہرہ بیگم (عباسی بیگم) بیاض سحر، فیروزہ ۱۹۳۵ء (سدیدہ) روشنک بیگم ۱۹۴۰ء (انوری بیگم) اختر النساء، آہِ مظلوماں، حرماں نصیب، جانباز اور نجمہ، نذر سجاد حیدر کی منزلوں سے گزرتا ہوا ثروت آرا بیگم تک پہنچتا ہے۔ ان سب قصّوں میں ہمیں کردار یا تو اصغری بیگم (مراۃ العروس) کی طرح مثالی بننے، حسن آرا (فسانۂ آزاد) کی طرح مصلح کے فرائض انجام دینے اور فہمیدہ اور حمیدہ (توبۃ النصوح) کی طرح پند و موعظت کی منطق آراستہ کرنے میں مصروف نظر آتے ہیں یا اکبری (مراۃ العروس) بدر النساء (بدر النساء کی مصیبت. شرر) اور نعیمہ (توبۃ النصوح) کی طرح اخلاقی اور معاشرتی الجھنوں میں گرفتار دکھائی دیتے ہیں۔ اس تقریباً چالیس سال کی قصّہ گوئی کے دور میں جو حقیقت میں ناول نگاری کے بجائے اس کی روایتوں کے آغاز و ارتقا کا دور ہے ناولوں میں صرف ایسے مسائل کا ذکر آیا ہے جن کا تعلق عورت کی شخصی زندگی سے اور اس حیثیت سے ہے جو اسے معاشرتی زندگی میں حاصل ہے۔ فاطمہ بیگم کی غیرت کی پتلی کا موضوع عورت کی تعلیم ہے اور قصّے کے واقعات صرف یہ بتانے کے لئے ترتیب دیئے گئے ہیں کہ تعلیم کے بغیر عورت کی خانگی زندگی کامیاب نہیں رہ سکتی اور غلط قسم کی رسوم کا انجام کبھی اچھا نہیں ہوتا۔ جمیلہ بیگم کے فیروزہ میں دو ایسی عورتوں کی زندگی کا نقشہ ہے جن میں سے ایک تعلیم یافتہ اور دین دار ہے اور دوسری ان نعمتوں سے محروم (یہ گویا اپنے وقت کی اکبری اصغری ہیں) محمدی بیگم کے قصّوں، آج کل، سگھڑ بیٹی اور شریف بیٹی میں پڑھنے لکھنے اور محنت مشقت کرنے کو معاشرتی زندگی کی کامیابی کی ضمانت بتایا گیا ہے اور زندگی کا ایک ایسا خاکہ بنایا گیا ہے جس میں عورت کو زندگی کے مختلف مدارج و مراحل سے گزار کر اس کے لئے عمل کا ایک پسندیدہ ضابطہ مرتب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ طیّبہ بیگم کے انوری بیگم میں عورتوں کی خانگی ذمّہ داریوں کی اہمیت جتائی گئی ہے۔ نذر سجاد حیدر کے ناول

اختر النساء بیگم میں بتایا گیا ہے کہ عورت تعلیم یافتہ ہو تو کس طرح اپنی راہ کے کانٹوں کو صاف کر کے زندگی کے سفر کو پر سکون بنا سکتی ہے۔ ان کے آہ مظلوماں میں غلط شادیوں کے غلط نتائج کی طرف اشارہ ہے۔ ظفر جہاں بیگم کے ناول اختری بیگم میں واقعات اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ عورت اپنی عقل اور سلیقے سے زندگی کی دوزخ کو جنت بنا سکتی ہے نسبتاً زیادہ معروف اور مقبول ناولوں، مثلاً افسانۂ نادرجہاں، روشنک بیگم، بیاض سحر، سرگزشت ہاجرہ اور شوکت آرا بیگم کے قصے اور پلاٹ بھی انھیں مسائل کے گرد چکر لگاتے ہیں اور ان سب ناولوں کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے زمانے سے لیکر، یعنی غدر کے فوراً بعد سے دوسری جنگِ عظیم تک عورتوں کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ تعلیم ہے، کہ اگر یہ مسئلہ بحسن و خوبی حل ہو جائے تو زندگی میں نہ کوئی مسئلہ باقی رہتا ہے نہ کوئی الجھن اور پیچیدگی۔ تعلیم ہی وہ سحر و افسوں ہے جس کی قوت سے وہ اپنے آپ کو اپنے ماحول سے ہم آہنگ کر سکتی ہیں۔ عورتوں کے ان سب ناولوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ داخلی اور خارجی زندگی سے ہم آہنگ ہونے، اپنے ماحول سے مطابقت پیدا کرنے اور نت نئے ماحولوں کے سانچے میں ڈھلنے میں عورت کو جو بے شمار دقتیں پیش آتی ہیں اُن سب کا حل تعلیم ہے۔ یہ تریاق دشوار سے دشوار اور پیچیدہ سے پیچیدہ حالات میں ہر سم قاتل کو بے اثر بنا تا ہے۔ ناول نگاری کے اس ابتدائی دور میں ہماری قصہ گو خواتین نے جتنی کہانیاں لکھیں اور ان بے شمار کہانیوں میں تقریباً ایک سے مسائل کو اپنا موضوع بنایا اور عموماً وہی مقصدی، واعظانہ اور منطقی انداز اختیار کیا جسکے بانی نذیر احمد ہیں۔

بیسویں صدی کے تقریباً چالیس سال کے یہ قصے، یہ ناول نما قصے، نیم ناول یا بعض صورتوں میں ناول، ایک ایسے عہد کی زندگی کے خاکے ہیں جس میں ہندوستان کی معاشرتی اور اخلاقی زندگی پر مغرب آہستہ آہستہ اپنا اثر کر رہا ہے اور ہندوستانی تہذیب اور اس کی اقدار اپنے پہنادے

کی کوششوں کے باوجود اب تک مغربیت کے بڑھتے ہوئے سیلاب کے خطرے میں پھنسی ہوئی ہیں۔ قدروں کے اس تصادم کا اثر ہندوستان کی معاشرتی زندگی میں قدم قدم پر نمایاں ہے۔ ایک ہی معاشرے میں، زندگی کی ایک ہی سطح پر اور بعض اوقات ایک ہی گھرانے میں کردار آپس میں قدروں کی یہ لڑائی لڑتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور قدروں کی اس جنگ میں کئی طرح کے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ کرداروں کا ایک گروہ وہ ہے جسے مشرقی زندگی کی قدروں سے بڑی گہری جذباتی وابستگی ہے اور وہ کسی قیمت پر بھی اپنی زندگی کے انداز میں کسی طرح کی تبدیلی کرنے پر رضامند نہیں۔ دوسری طرح کے کردار وہ ہیں جنھوں نے مغربی معاشرت اور اس سے تعلق رکھنے والے مشرقی اخلاق و رسوم کا اثر قبول کیا ہے لیکن ابھی ان میں یہ جرأت نہیں پیدا ہوئی کہ وہ کھلم کھلا اپنے مسلک کی حمایت میں آگے بڑھ سکیں۔ انھوں نے نئے زمانے کی آب و تاب اور چمک دمک سے متاثر ہو کر اسے اپنا تو لیا لیکن ابھی پرانی زندگی اور اس زندگی کی محبت سے کبھی کبھی دل میں کسک بھی پیدا ہوتی ہے۔ پرانی قدروں کو فرسودہ سمجھ کر انھیں بالائے طاق رکھ دینے کے باوجود ان کی محبت کا شعلہ دل میں رہ رہ کر ہوک پیدا کرتا ہے اور اس طبقے کے کردار ایک طرح کے تذبذب اور اس لئے خلش اور بے چینی کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ تیسرا گروہ ان اشخاص و افراد کا ہے جنھوں نے نئی زندگی کو اپنانے اور نئے معاشرتی انداز کو برتنے کے لئے ذہنی جواز پیدا کئے۔ اس کے حق میں ایک باقاعدہ منطق تیار کرلی ہے اور بغیر کسی پس و پیش کے اس مسلک کی تلقین کرتے اور کبھی کبھی اس تلقین میں مبالغے اور غلو کی راہوں پر جا پڑتے ہیں۔ ایک چوتھا گروہ ایسے لوگوں کا ہے جنھیں اس کا احساس ہے کہ زمانہ بدل گیا ہے اور زمانے کی تبدیلی نے ہماری معاشرتی زندگی کے مطالبات میں بھی تبدیلی پیدا کی ہے

اور انسان کو اپنی فطرت کے تقاضوں کی ہم نوائی کرتے ہوئے نئے زمانے کا ساتھ دینا چاہیئے لیکن تبدیلی کے اس عمل میں شدت کا راستہ اختیار کرنے کے بجائے میانہ روی کو اپنا مسلک بنا کر قدیم اور جدید رنگوں کو سمونا اور زندگی کے لئے ایک نکھرا ہوا رنگ مہیا کرنا چاہیئے۔ ایسا نکھرا ہوا پاکیزہ اور پسندیدہ رنگ جو ہر آنکھ کو بھائے اور ہر دل کو بھائے۔ عورتوں کے دورِ اول کے تقریباً سب ناولوں میں ہمیں اسی زندگی کی تصویریں ملتی ہیں۔ اس میں مشرق کا رچا ہوا تہذیبی رنگ بھی ہے، مغربی تہذیب کا لایا ہوا شوخ اور نظر فریب رنگ بھی اور ان دونوں کی آمیزش سے ظہور میں آیا ہوا ایک ایسا رنگ بھی جس کی اپنی شان ہے۔ ہمارے ناولوں میں یوں تو مغربی تہذیب اور مغربی معاشرت کے جلوے بھی نظر آتے ہیں اور مشرقی معاشرت اور تہذیب کی بھرپور قدریں بھی لیکن لکھنے والیوں نے رجعت کے بجائے ترقی کی ہم نوائی کی ہے اور اپنے ناولوں میں ایسے کرداروں کی تخلیق کی ہے جو مشرق کی دینی اور اخلاقی قدروں کے پابند بھی ہیں اور زمانے کے تقاضوں کی پکار سن کر ان پر لبیک بھی کہتے ہیں۔ سرگزشت ہاجرہ، شوکت آرا بیگم، روشن آرا بیگم، فیروزہ، انوری بیگم، روشنک بیگم، بیاضِ سحر، مروت آرا بیگم، اور پھر اس دور کے آگے چل کر عذرا، تصویرِ نگار، ثریا میں ہمیں اسی مسلک کی حمایت ملتی ہے۔ ناول نگاروں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کا مطالعہ کر کے، اپنے قریبی ماحول میں زندگی بسر کرنیوالے مردوں اور عورتوں کے دلوں کی دھڑکن سن کے، اور تاریخ کے ہاتف کی آواز پر لبیک کہہ کے ایک ایسے ماحول کی تشکیل کی ہے جس میں مشرقی روایت اور مغربی جدت کا بہترین امتزاج ہو۔ انھوں نے اس ماحول میں سے ابھرنے اور جنم لینے والے جن کرداروں کو اپنے مسلک کا پیرو اور پابند بنایا ہے ان میں کہانی پڑھنے والوں کے لئے یقیناً ایک کشش ہے۔

اس ماحول میں پرورش پانے والی ہاجرہ اردو اور انگریزی کی خاطر خواہ تعلیم

حاصل کرنے کے بعد زندگی کے جس دستور العمل کی پابند ہے وہ یقیناً ترقی کے ہر دور میں پسندیدہ سمجھا جائے گا۔ جب مسز عرفان ہاجرہ سے پوچھتی ہیں کہ صبح سے شام تک آپ کا نظام عمل کیا تھا تو وہ اس کی تفصیل اس طرح بیان کرتی ہے :-

"صبح کے چھ بجے اٹھتی۔ نماز سے فارغ ہو کر سورۂ یٰسین ضرور پڑھتی۔ باورچی کے پاس سودے کے روپے بھجوا دیتی۔ ماما و مغلانی مل کر اناج نکالتیں، میں سامنے کھڑی رہتی، نو بجے ہمارے میاں بیدار ہوتے۔ ناشتہ ہوتا۔ ناشتے سے فارغ ہو کر وہ اور ہم مل کر باغ میں ٹہلتے، مالن کو بتلاتے، یہ درخت یہاں لگاؤ، وہ گملا وہاں رکھو۔ اس کے بعد میں باورچی خانے میں جاتی۔ دیکھ بھال لیتی۔ گیارہ بجے میز پر کھانا آتا۔ کھانا کھا کر وہ کچہری جاتے تھوڑی دیر کے لئے میں اپنی والدہ کے پاس چلی جاتی۔ چھوٹے چھوٹے بھائی بہن سے دل بہلاتی۔ پانچ بجے اپنے گھر واپس آتی کہ وہ بھی آجاتے۔ چائے پینے کے بعد وہ باہر چلے جاتے۔ میں اندر اخبار یا کوئی کتاب پڑھتی۔ جب شام ہوتی وہ یہ کہہ کر چلے جاتے کہ فلاں دوست کے ہاں دعوت ہے۔ میں نماز پڑھ کر کتاب پڑھتی یا کبھی سو جاتی، ورنہ ان کے آنے تک جاگتی رہتی۔"

(سرگذشت ہاجرہ)

نئے زمانے کو جس طرح کی بیوی یا جس طرح کی عورت کی ضرورت ہے اس کی ہمارے معاشرے میں شدید کمی محسوس ہوتی ہے۔ اسی لئے "انوری بیگم" والے جعفر حسین خاں، سجاد حسین کو بتلاتے ہیں کہ انگلستان کی بیوی اور ہندوستان کی بیوی میں کیا فرق ہے :-

" وہاں کی بیویاں اپنے شوہروں کی مددگار رہتی ہیں سے طور پر

ہمدم اور انیس ہوتی ہیں۔ سب کاموں میں ان کا ہاتھ بٹاتی ہیں اور امور خانہ داری کو بہ کمال سلیقہ و ہنرمندی انجام دیتی ہیں۔ بچوں کی تعلیم عمدگی کے ساتھ کرتی ہیں۔ کفایت شعاری اور انتظام خانہ داری کے ساتھ ساتھ شوہر کی ہردم مونس و غم خوار بنی رہتی ہیں۔ گویا دنیا کی گاڑی کا بوجھ دونوں کے شانوں پر برابر رہتا ہے اور میاں بیوی ہر چیز میں ایک دوسرے کا ہاتھ بٹاتے ہیں۔ وہاں کی بیویاں امور مملکت و سلطنت سے واقف ہوتی ہیں۔ بھلا بتائیے ایسی بیوی ہمارے ہاں لاکھوں میں ایک ملے گی؟"..... (انوری بیگم از طیبہ بیگم)

ایک ایسے زمانے میں جب ملک کے گوشے گوشے میں تعلیم کا عموماً اور تعلیم نسواں کا خصوصاً بڑا چرچا اور غلغلہ ہے جمیلہ بیگم کے ناول فیروزہ کی ہیروئن فیروزہ انگریزی تعلیم کے اعلیٰ ترین مدارج طے کرنے کے باوجود مشرقی اطوار اور مذہبی ارکان کی پوری طرح پابند ہے اور اس کے "اسکول میں مذہبی تعلیم کو جو اہمیت دی گئی تھی وہ کسی جگہ ملنی دشوار تھی" اس کے نزدیک مذہبی تعلیم کا "مقصد یہ تھا کہ کل مسلمان لڑکیاں فرمان الٰہی کے ہر ہر لفظ سے واقفیت حاصل کریں" اور یہ سمجھیں کہ "انسان پر کیا کیا حقوق و فرائض عائد ہوتے ہیں"

اسی طرح "بیان سحر" میں مغربی تعلیم سے پوری طرح بہرہ ور ہو کر بھی زہرہ اور فضہ ایک طرف تو امورِ خانہ داری میں پوری طرح طاق ہیں اور دوسری طرف اپنے علم سے لوگوں کے جسمانی اور روحانی علاج کو اپنی زندگی کا مقصد بناتی ہیں۔ ایک نے ڈاکٹری کو اپنا پیشہ بنایا ہے اور دوسری نے "انجمن حقوق نسواں" کی صدر بن کر عورتوں کو ان کے حقوق دلوانے کا بیڑا اٹھایا ہے اور یہ سب کچھ اس تعلیم کا کرشمہ ہے جسے مدتوں مسلمانوں نے دین کا سب سے بڑا دشمن سمجھ کر اس سے کنارہ کشی کو دین کی حمایت اور

خدمت سمجھا تھا۔

مشرق و مغرب کے امتزاج کا ایک اور عکس دیکھئے۔ یہ حال "انوری بیگم" کے علی نقی خاں کا ہے :۔

"علو خیالی اور روشن دماغی میں بڑے بڑے انگلستان کے تعلیم یافتہ ان کے سامنے طفلِ مکتب تھے۔ انھوں نے اپنے لڑکے لڑکیوں کو خاص طور سے تربیت دی تھی ...... ان کی لڑکیاں اکثر انگلستان کے تعلیم یافتہ لوگوں سے بہتر انگریزی لکھتی پڑھتی تھیں۔ اس کے علاوہ مشرقی السنہ عربی و فارسی وغیرہ بھی جانتی تھیں۔ انوری کی طبیعت زیادہ تر خانہ داری اور دستکاری کی طرف مائل تھی" ...... (انوری بیگم۔ از طیبہ بیگم)

عورتوں کے ان ناولوں کی ایک خصوصیت تو مشرقی اور مغربی تہذیب اور ان دونوں کی اقدار کے تصادم اور امتزاج کی عکاسی اور مصوری ہے اور دوسری خصوصیت جو انھیں مردوں کے ناولوں سے ممتاز کرتی ہے یہ ہے کہ ان میں سے اکثر ناولوں کا پس منظر ایک عہد کے امیر مسلمانوں کی معاشرتی زندگی ہے۔ یہی امیر مسلمان ہیں جو ایک طرف تو مٹتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کی تہذیبی قدروں کے نگہبان و پاسباں ہیں اور دوسری طرف اسکی فرسودگی و فنا کے مظہر۔ یہ زندگی ایک طرف تو ماضی کا ماتم و مرثیہ ہے اور دوسری طرف اس کے سرد و دوستیں کا عکس۔ یہ عکس جس کامیابی اور خوبصورتی سے عورتوں کے لکھے ہوئے ان قصوں اور ناولوں میں نمایاں کیا گیا ہے اتنا مجموعی حیثیت سے مردوں کے لکھے ہوئے ناولوں میں نہیں۔ اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ تہذیب کے جو مظاہر بڑی حد تک گھر کی چار دیواریوں میں پروان چڑھے اور زندگی کی آخری سانسیں لے رہے ہیں ان پر عورتوں کی نظر زیادہ ہے کہ انھیں قریب سے دیکھنے کا موقعہ بھی ملتا ہے اور اس کی اچھائیوں

اور برائیوں سے انھیں کی زندگی متاثر بھی ہوتی ہے۔ اس معاشرت کی کچھ جھلکیاں عورتوں کے لکھے ہوئے ناولوں میں دیکھیے۔

انوری بیگم کے گھر کا نقشہ یہ ہے کہ باہر کے نوکروں کے علاوہ گھر میں ایک چھوڑ تین تین مامائیں، ایک مغلانی، ایک مشاطہ، اور تین چار چھوکریاں ان کے علاوہ۔

یہی حال ان سب گھرانوں کا ہے جن کی کہانیاں ان ناولوں میں سنائی گئی ہیں۔ ان میں سے بعض کی جھلک اپنی آنکھوں سے دیکھ لیجیے:-

"احمد کوٹ ایک بڑا پرانا اور مشہور قصبہ ہے۔ یہاں کے رئیس کسی زمانے میں بڑے بھاری رئیس شمار کیے جاتے تھے۔ مغلوں کے زمانے میں لاکھوں کی جاگیریں ان کے پاس تھیں۔ ایران سے آئے تھے اور شاہی خون اپنی رگوں میں لائے تھے۔ یہی باعث تھا کہ کسی ہندوستانی گھرانے سے رشتہ جوڑنا بہت حقارت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔" ...... (غیرت کی پتلی۔ فاطمہ بیگم)

"ایک نہایت ہی حسین لینڈو گاڑی جس میں مشکی رنگ کے دلیر گھوڑوں کی جوڑی جتی ہوئی ہے۔ ایک خوب صورت اور عالیشان کوٹھی میں جو ایک خوش منظر مقام پر واقع ہے اور جس کا چمن اقسام کے پھول پتوں سے لہلہا رہا ہے، داخل ہوئی۔ سیدھی زنانی ڈیوڑھی میں جا کھڑی ہوئی۔ ڈیوڑھی دارنی نے اندر جا کر خبر کی۔ صاحبِ خانہ نے ایک پیشِ خدمت کو حکم دیا کہ جا کر سواری اتروا لو۔ جو بیوی اس گاڑی میں آئی تھیں اتر کر محل سرا میں داخل ہوئیں۔ صاحب خانہ نے نہایت تپاک سے مہمان کو گلے لگایا اور ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر ڈرائنگ روم میں لے گئیں۔" ...... (سرگذشتِ ہاجرہ)

"زمانہ حال کے مطابق نئے فیشن کی عالی شان کوٹھی موسومہ "افسر محل" میں آج افسر والدولہ افسر الملک بہادر کے اکلوتے بیٹے پانچ سال کے بعد وطن واپس آئے ہیں اور وطن کی خوشی میں ایک شاندار جلسہ قرار پایا ہے۔ اندر باہر تمام محل مہمانوں سے پٹا پڑا ہے۔ گھر بازار ایک ہو رہا ہے۔ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ بڑے کمرے میں چاندنی کے فرش پر مسند لگی ہے جس پر مخملی گاؤ تکیوں کے سہارے پانچ بیگمات بڑی شان و تمکنت سے بیٹھی ہیں"......

(حرماں نصیب)

"اس سال چونکہ گرمی شدت کی پڑ رہی ہے، اس لئے بجائے مئی اور جون کے پہاڑوں پر آخر اپریل ہی سے غیر معمولی رونق اور چہل پہل ہو گئی اور متمول خاندان شروع سیزن سے اوپر چلے گئے ہیں۔ چنانچہ کانپور کے ایک مسلمان رئیس اعظم کے تینوں صاحبزادوں نے کیمبلس بیک روڈ مسوری پر تین کوٹھیاں پاس پاس لی ہیں، جن میں دو تو کافی بڑی اور شاندار ہیں اور ایک ذرا چھوٹی ہے۔ پہلی بڑی کوٹھی "روز ولا" میں بڑے بھائی سلطان مرزا صاحب معہ اپنے ملازمین ٹھاٹ کے ساتھ فروکش ہیں، جن کے زنان خانے میں بہت سی انائیں، مامائیں وغیرہ چلتی پھرتی، شور مچاتی، پان چبا چبا کر برآمدوں اور باغیچے کی روشوں پر گلکاریاں کرتی نظر آتی ہیں۔ اسی طرح مردانہ حصے میں بھی متعدد ملازم پھرتے ہیں۔ سامنے کے برآمدے میں سلطان مرزا صاحب آرام کرسی پر متمکن ہیں اور نقرئی پیچوان لگا ہے۔ چاندی کے خاصدان میں گلوریاں رکھی ہیں، جو ہر پانچ منٹ کے بعد اٹھا کر منہ میں رکھ لی جاتی ہے۔"

(مجموعہ نذر سجاد حیدر)

عورتوں کے دورِ اوّل کے جن ناولوں کا میں ذکر کر رہا ہوں وہ اس لحاظ سے بڑی قدر کی چیزیں ہیں کہ انھیں پڑھ کر ہمارے سامنے ایک ایسے زمانے کے معاشر کی گوناگوں تصویریں آتی ہیں جب دو معاشرتی نظاموں اور ان کی اخلاقی اقدار میں تصادم و کشمکش کا بازار گرم ہے۔ ایک نظام دوسرے نظام سے نبرد آزما ہے اور دوسرا نظام پوری قوت سے اس کا مقابلہ کر رہا ہے۔ اس جنگ میں کبھی ایک نظام کی قدریں غالب نظر آنے لگتی ہیں، کبھی دوسرے نظام کی۔ کبھی ایک کی اچھائیاں اور برائیاں نمایاں ہو جاتی ہیں کبھی دوسرے کی اور دیکھنے والوں کے لیے یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ ان میں سے واقعی کونسا نظام بہتر ہے اور بالآخر دونوں میں سے کس کی قدریں غالب اور فتحیاب ہوں گی۔ کبھی کبھی البتہ ایسا بھی معلوم ہوتا ہے کہ زمانے کی بدلتی ہوئی رفتار کا تقاضا یہ ہے کہ دو تہذیبوں، دو معاشرتی نظاموں اور ان دونوں تہذیبوں اور معاشرتوں کی آغوش میں پروان چڑھنے والی قدروں کے امتزاج سے ایک نیا نظامِ زندگی پیدا ہوگا۔ ان دو تہذیبوں اور معاشرتوں کے تصادم کے پس منظر میں ہماری نظریں نوابوں، امیروں، رئیسوں، جاگیرداروں اور کبھی کبھی صاحبِ اقتدار، صاحبِ منصب اور صاحبِ مرتبہ لوگوں کو چلتے پھرتے اور زندگی کی داد دیتے ہوئے دیکھتی ہیں اور اس طرح اہلِ ہند کی زندگی کا ایک خاص گوشہ ان ناولوں کے ذریعے بے نقاب ہو کر ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ایک تیسری چیز جس کے بہت حسین مرقعے ہمیں ان ناولوں میں ملتے ہیں وہ رسوم ہیں جن کی رومانیت اپنی کہنگی، فرسودگی اور لغویت کے باوجود اب بھی پُرکشش ہے۔ اس ظاہری حسن اور کشش کے علاوہ ان رسوم میں صدیوں کی تہذیبی روایت، قومی مزاج اور مخصوص فکری و جذباتی میلان کا بیش بہا سرمایہ بھی محفوظ ہے۔ اس لئے انھیں ترک کر دینے کے بعد بھی ہم ان کی یاد کو ایک دولتِ بیدار سمجھتے ہیں۔ یہ ناول جو زندگی کے ایک ایسے دور

میں لکھے گئے ہیں جب ہندوستان کے امیر اور متوسط گھرانوں میں یہ رسوم پوری آب و تاب سے ہوتی جا رہی ہیں۔ (اور انھیں برتنے کو دنیا دی عزت و جاہ اور نام و نمود کا وسیلہ سمجھا جاتا ہے) اس لئے ان کا ہر ورق ان کے حسن کا آئینہ ہے اور اس طرح ان ناولوں کے ذریعہ ہمارے ماضی کے ایسے نقوش محفوظ ہو گئے ہیں جن کی قدر کسی اور سے زیادہ مستقبل کا مورخ کرے گا۔ اور ان آئینوں میں اُسے ایک خاص دور کے ذہن اور قلب کا ایسا عکس نظر آئے گا جو اس حسن کے ساتھ کہیں نظر نہیں آتا۔

اس بیش بہا سرمایۂ تہذیب کا جو عکس ہمیں اس دور کے تقریباً ہر ناول میں ملتا ہے اس کی دو ایک ہلکی ہلکی تصویریں دیکھ لیجئے۔ یہ تصویریں شادی کے موقعہ کی ہیں:-

"مبارک سلامت کا غُل مچ گیا۔ ناک میں نتھ ڈال دی گئی اور دولہا کا جھوٹا شربت دلہن کو پلایا گیا...... کھانے کے بعد شاہجہاں بیگم دُلہن کو گود میں لائیں۔ بیگم صاحبہ اور زیب النسا بیگم نے منہ دیکھا۔ بیگم صاحبہ نے منہ دیکھ کر زمرد و الماس کی جہانگیریاں پہنائیں اور زیب النسا بیگم نے بازوبند پہنایا..... پھر بیگم صاحبہ نے دُلہن پر سے نچھاور کی۔ اس رسم کے بعد دلہن کو اندر اٹھا لے گئے دولہا اندر آیا۔ سپہر آرا بیگم نے بلائیں لیں۔ ڈھائی ہزار روپے چاندی کی کشتی میں لگا کر سلامی کا دیا۔ اور بیگمات نے حسب توفیق سلامی دی۔ بارہ بجے شب کو بارات رخصت ہوئی"..... (ثروت آرا بیگم)

ابھی یہ دلہن کو بنا رہی تھیں کہ تقاضا آیا، دُلہن کو لاؤ۔ آرسی مصحف کو دیر ہوتی ہے۔ زوال کا وقت شروع ہو جائے گا۔

فرخندہ:- "دلہن تیار ہے۔ ہاں سہرا باندھنے کے لئے باہر سے ماموں کو بلاؤ" بیرسٹر نے بیٹی کے سر پر پہلے پھولوں کا سہرا باندھا، پھر موتیوں کا سہرا

باندھا، منہ پر سورۂ ان یکاد دم پڑھ کر پھونکی اور پیشانی کو چوم کر بیوی کو یاد کر کے آبدیدہ ہو گئے۔ دولہا کی طلبی ہوئی۔ آدمی پر آدمی لپکے۔ زیب النساء، مہر النساء، صادقہ، بلقیس بیگم، مسز لنشاط آنچل ڈالنے کے لئے دروازے پر جا کھڑی ہوئیں۔ تھوڑے کے انتظار کے بعد دولہا کے آنے کی اطلاع ہوئی اور ظفر جنگ خراماں خراماں آتے نظر آگئے۔ دروازے میں داخل ہوتے ہی بہنوں نے آنچل ڈالے۔ ظفر جنگ کچھ تو شرم کی وجہ سے پہلے ہی جھکے ہوئے تھے۔ بھاری دوپٹوں کے بوجھ سے بالکل جھک گئے اور بہنوں کے ساتھ ساتھ آہستہ قدم چلے۔ دولہا کو آتا دیکھ کر پردے والیاں ادھر اُدھر ہو گئیں۔ نو عمر لڑکیاں بزرگ بیویوں کی اوٹ لیکر دولہا کو دیکھنے لگیں۔ ہال میں پہنچ کر ظفر جنگ نے ملکہ بیگم اور دیگر بزرگ بیگمات کو آداب کیا۔ انھوں نے بلائیں لیں مسند پر بٹھائے گئے۔ بہنیں آنچل ہٹا کر ادھر ادھر بیٹھ گئیں..... دلہن کے لینے کے لئے آدمی پر آدمی گئے تو بڑے انتظار کے بعد خدا خدا کر کے دلہن کو رشید دلہن گود میں لیکر آئیں۔ فرخندہ، شاہجہاں ساتھ ساتھ آئیں۔ دولہا نے ان تینوں کو سلام کیا۔ انھوں نے مسکرا کر جواب دیا۔ مراثیوں نے لہک لہک کر گانا شروع کیا۔

دروازے سے بول سنایا ✦ بنّو میری تیری خاطر میں آیا
ہیرے موتی لایا ✦ بنّو میری تیری خاطر میں آیا

ملکہ بیگم :۔ (مراثن سے) اے فتی چپ ہو! آرسی مصحف ہوتا ہے۔

فتی مراثن : اللہ، علی کی امان! جم جم ہو۔

ملکہ بیگم :۔ رشید دلہن! دوپٹہ لاؤ۔

رشید دلہن نے ایک سرخ بنارسی دوپٹہ لا کر دولہا دلہن پر ڈال دیا۔ بیچ میں قرآن مجید لا کر رکھا گیا۔ ملکہ بیگم نے کہا "میاں! تین مرتبہ

سورۂ اخلاص پڑھ کر دلہن کے منہ پر پھونک دو۔ ظفر جنگ نے قرآن شریف کھول کر تعظیماً چوما اور سورۂ اخلاص پڑھ کر ثروت کے منہ پر پھونکی۔

ملکہ بیگم :۔ میاں! پڑھ چکے؟

ظفر جنگ :۔ (آہستہ سے) جی ہاں!

رشید دلہن :۔ لائیے بھائی! قرآن شریف مجھے دیدیجئے (آئینہ دیکر) اس میں دلہن کی شکل دیکھئے۔ کہیئے، بیوی! آنکھیں کھولو، میں تمہارا غلام ہوں۔

ظفر جنگ نے قرآن دیا اور آئینہ لیکر رکھ لیا۔ خاموش بیٹھے رہے

زیب النساء :۔ کہدو میاں!

ظفر جنگ نے آہستہ سے یہ الفاظ ادا کیئے۔

فرخندہ :۔ (مسکرا کر) بھائی نوشاہ! اس کی سند نہیں زور سے کہیئے۔

شاہجہاں :۔ اور کیا چاند سی دلہن ملنی آسان ہے۔

ظفر جنگ نے ذرا اونچی آواز سے کہا: "بیگم! آپ کا غلام ہوں۔ آنکھیں کھول دیجئے۔

صادقہ :۔ دلہن نے آنکھیں کھول دیں؟

ظفر جنگ :۔ (رکتے ہوئے) جی نہیں!

صادقہ :۔ اوئی میاں! تم تو ایسا شرماتے ہو جیسے تم ہی دلہن ہو۔

شاہجہاں :۔ ہماری بہن ایسی نہیں ہیں کہ ایک مرتبہ کے کہنے سے آنکھیں کھول دیں۔ خوشامد کیجئے۔

ظفر جنگ نے پھر آہستہ سے الفاظ دہرائے۔ ثروت نے آنکھیں ٹمٹما دیں۔

زیب النساء :۔ دلہن نے آنکھیں کھول دیں؟

ظفر جنگ : جی ہاں!

ملکہ بیگم :۔ اچھا میاں ! اپنی آنکھیں بند کرلو۔
رشید دلہن :۔ دوپٹہ ہٹا کر تم اپنا منہ دکھاؤ۔

رشید دلہن نے منہ دکھایا۔ پھر سب کو ہٹا کر دولہا کو آسمان دکھایا۔ اس کے بعد سل بٹا لا کر رکھا گیا۔ پہلے دولہا نے ہاتھ لگایا۔ پھر سات سہاگنوں نے سروج پیا اور دولہا نے دلہن کو چھپر کھٹ میں بٹھا کر مانگ بھری۔ اس رسم کے بعد دلہن کو اندر لے گئے۔ دولہا باہر چلے گئے۔" (ثروت آرا بیگم)

شادی بیاہ کی رسموں کا یہ قدرے طویل اقتباس ایک ہی ناول کا ہے۔ لیکن اسے آسانی سے عورتوں کے لکھے ہوئے سب قصوں اور ناولوں کی واقعہ نگاری اور مرقع کشی کا نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اس ناول کے علاوہ دورِ اوّل کے تقریباً سب ناولوں میں (اور اسی طرح دورِ ثانی یا دورِ جدید کے اکثر ناولوں میں بھی) ہر طرح کی رسموں کا حال عموماً اور شادی کے موقع کی رسموں کا حال خصوصاً بڑے رچاؤ کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ ہماری معاشرتی زندگی میں ان رسموں کی جو اہمیت ہے اُسے ان ناول نگار خواتین نے پوری طرح محسوس کیا ہے اور ان کی تفصیلیں بیان کرتے وقت پورے فنی خلوص اور انہماک سے کام لیا ہے۔ کبھی کبھی وہ ان ناولوں میں رسوم کو ترک کرنے کی طالب و خواہاں نظر آتی ہیں اور بعض اوقات انھیں مقصد میں کامیابی بھی ہوئی ہے۔ لیکن اس بات سے قطع نظر کہ ان رسوم میں کیا کیا اچھائیاں اور برائیاں ہیں اور بدلے ہوئے حالات میں اُن کا ترک معاشرے کے لئے مفید ہے یا مضر، ان کی تاریخی اور تہذیبی اہمیت مسلّمہ ہے اور ان کے پیچھے اس قوم کے خیالات، احساسات اور جذبات اور اس سے بھی زیادہ نظریۂ حیات کا جو گہرا پرتو ہے وہ انھیں تاریخ کا ایک بیش بہا سرمایہ بناتا ہے، اور یہ بیش بہا سرمایہ ہمیں عورتوں کے ان ناولوں کی بدولت ملا ہے جو خواہ فن کے بڑے کامیاب نمونے نہ ہوں لیکن زندگی کے صحیح، موثر اور حسین و جمیل مرقعے ضرور ہیں۔

لیکن ایک چیز جو ہر طرح کے پڑھنے والوں کے لئے عموماً اور ایسے پڑھنے والوں کے لئے خصوصاً خاصی کوفت کی ہے یہ ہے کہ زندگی کے یہ حسین وجمیل اور موثر مرقعے فن کے محاسن اور نزاکتوں سے قطعی عاری ہیں۔ اچھی کہانی میں، اس کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو، ایک چیز جو پڑھنے اور سننے والا سب سے زیادہ تلاش کرتا ہے۔ یہ بات ہے کہ کہانی شروع ہوتے ہی سامع یا قاری کو فوراً اپنی طرف متوجہ کرلے اور واقعات اور کرداریں سے کوئی ایک چیز ان کے لئے کشش کا ایسا سبب بن جائے کہ وہ کہانی شروع کرتے ہی یہ سوچنے لگیں کہ دیکھیں واقعات کا رُخ کیا ہوا ور کردار کو زندگی کی آنے والی منزلوں میں کیسے پیچ و خم میں سے ہو کر گزرنا پڑے۔ واقعات اور کرداریں سے کسی ایک چیز یا دونوں چیزوں سے کسی طرح کی وابستگی پیدا کئے بغیر کہانی میں سننے یا پڑھنے والے کے لئے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی اور وہ اسے بادلِ ناخواستہ سنتا یا پڑھتا ہے۔ اسی دور کی اکثر ناول نگار خواتین نے قاری یا سامع کے لئے دلچسپی، توجہ، انہماک یا کشش کا یہ سامان مہیا کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ ان پر مقصدیت کا اس درجہ غلبہ ہے کہ مقصد کے بے لوث اظہار کے سوا ان کی نظر کسی اور چیز کی طرف نہیں جاتی۔ وہ فن کے مطالبات بلکہ اس کے مبادیات کی پابندی کو بھی غیر ضروری سمجھتی ہیں اور نذیر احمد کی روایت کی خوبیوں کو نظر انداز کر کے صرف ان کی خشک مقصدیت کی پیروی کرتی ہیں۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان قصّوں میں سے اکثر میں پلاٹ کا وہ تصوّر ناپید ہے جس میں واقعات ابتدا سے انجام تک پیچ در پیچ راہوں سے گزرتے ہوئے بھی نقطۂ عروج تک پہنچتے اور کہانی سننے یا پڑھنے والے کے جذبات و خیالات میں زیروبم کی کیفیتیں پیدا کرتے رہتے ہیں۔ اکثر کہانیاں قصّے کے آغاز میں دلکش فضا پیدا کرنے اور اس کے خاتمے کو تصوّر زا بنانے کے تصوّر سے خالی ہیں اکثر کہانیوں میں واقعات اور کرداروں کے باہمی ربط اور تعلق کا احساس ناپید ہے

کہانی کو جس دلچسپی اور لطف کا مرقع ہونا چاہیئے، اس کی ساخت میں کشمکش اور ہنگامے کو جو دخل ہونا چاہیئے اور اس میں مقصد پر حسنِ بیان کے جو پردے پڑنے چاہیئیں وہ ہمیں ان ابتدائی ناولوں میں نظر نہیں آتے۔ اور صرف چند قصوں کو چھوڑ کر جن میں افسانۂ نادرجہاں اور شوکت آرا بیگم اور بعض حیثیتوں سے روشن آرا بیگم، بیاض سحر، روشنک بیگم، ثروت آرا بیگم اور نذر سجاد حیدر کے مختصر ناول شامل ہیں۔ یہ قصے عورتوں کی زندگی کے بعض مسائل کے واعظانہ اور مبلغانہ مرقعے ہیں۔ گو فن ناشناسی کے اس دور میں بھی محض مقصد کے خلوص، مشاہدہ کی صحت اور ترتیب کی سادگی سے افسانۂ نادرجہاں اور شوکت آرا بیگم جیسے قصے لکھے جا سکتے ہیں۔

مقصدی قصہ گوئی اور ناول نگاری کا یہ دور جس پر مختلف حیثیتوں سے نذیر احمد کی روایت کا غلبہ ہے اور جس میں کہیں کہیں سرشار کی ظریفانہ واقعہ نگاری اور اکثر جگہ شرر کی شاعرانہ منظرکشی کا عکس بھی نمایاں ہے، قصہ گوئی کا ایک ایسا دور ہے جس میں بے لوث سادگی فن کی امتیازی خصوصیت ہے۔ اسی بے لوث سادگی کا نتیجہ ہے کہ اس دور میں لکھے ہوئے قصے گو محض تخیلی داستان سرائی کے عیوب سے پاک ہیں لیکن انھیں صحیح معنوں میں ناول نہیں کہا جا سکتا۔ اپنی اپنی جستہ جستہ انفرادی خصوصیتوں کی بنا پر وہ ناول کی ابتدائی شکلیں ضرور ہیں اور ان میں پلاٹ کے حسنِ ترتیب، کردار نگاری کی تعمیر و تشکیل، واقعہ نگاری کی باریک بینی، قصہ گوئی کی دل کشی حقیقت اور تخیل اور مقصد اور فن کے امتزاج کی ایسی جھلکیاں بھی نظر آجاتی ہیں جو ناول نگاری کے ایک اچھے آنے والے دور کی نشان دہی کرتی ہیں۔

عورتوں کی ناول نگاری کا اگلا دور تخیل اور تصور پر حقیقت اور صداقت، مقصد پر فن، سادگی پر حسنِ بیان، جذباتی جوش اور ولولہ انگیزی پر غور و فکر کی گہرائی توازن اور شاعری پر نفسیات کے غلبے کا دور ہے اور اس دور میں ناول نگار خواتین نے اپنی نظر میں وسعت پیدا کر کے کہانیوں کے پس منظر میں

زیادہ پھیلاؤ پیدا کیا ہے۔ اُن کے مشاہدے اور تخیل نے گھر کی زندگی سے باہر قدم نکال کر معاشرتی زندگی کے پیچیدہ مسائل اور سیاست کے اثرات اور فرد اور جماعت کی زندگی کے قریبی تعلق کا احاطہ کر کے اسے اپنی گرفت میں لیا ہے اور اس لئے رفتہ رفتہ اس دَور کے ناولوں نے فنی حیثیت سے ایک ایسا رتبہ حاصل کیا ہے کہ ان کے کارنامے مرد ناول نگاروں کے لئے رشک کا باعث بنے ہیں۔

دوسرے دور کی حقیقت پسندانہ اور فن کارانہ روش کی پیش روی کا سہرا تو نذر سجاد حیدر کے سَر ہے۔ لیکن رومانیت کی رنگ آمیزی اور حقیقت سے زیادہ تخیل کی کارفرمائی نے ان کے مختصر ناولوں میں زندگی کا بھرپور رنگ نہیں پیدا ہونے دیا۔ پھر ان کے تقریباً سب ناولوں میں زندگی اور فن کے امتزاج اور فن کی ایک ہلکی سی آنچ کی کمی بھی ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ اپنے فن کو ایک اہم فریضے کی طرح ادا کرنے کا احساس اور کہانی کو زندگی کے حقائق کا مرکز اور کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کی جولاں گاہ سمجھ کر یہ فریضہ ادا کرنے کا واضح تصور ان سے نسبتاً بعد میں آنے والی ناول نگار خواتین کے ناولوں میں نمایاں ہے۔ ایسے ناول نگاروں میں حجاب امتیاز علی، صالحہ عابد حسین، بیگم احمد علی، عصمت چغتائی، اے۔ آر خاتون، قرۃ العین حیدر اور فاطمہ مبین کے ناول خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

عورتوں کی ناول نگاری کے اس اہم دور میں جن جن میلانات کا عکس ان کے ناولوں میں نمایاں دکھائی دیتا ہے ان کا ایک تصور حجاب امتیاز علی اور صالحہ عابد حسین کے ناولوں کے ایک سرسری جائزے سے قائم کیا جا سکتا ہے۔ صالحہ عابد حسین نے اس دور میں تین ناول (عذرا، آتشِ خاموش، قطرے سے گہر ہونے تک) لکھے اور حجاب امتیاز علی نے دو (ظالم محبت اور اندھیرا خواب) عذرا میں ہندوستانی زندگی کے اُس

دور کی کہانی ہے جس میں مشرق و مغرب کی تہذیبی قدروں کا تصادم پوری طرح ختم نہیں ہوا اور دونوں طرح کی قدروں کے پرستار اب بھی ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہیں۔ جو دل پرانی قدروں کی محبت سے سرشار ہیں وہ دیکھ رہے ہیں کہ مغربیت کا سیلاب ان کی محبوب زندگی کی اقدار کو اپنی رو میں بہائے لئے جا رہا ہے اور اس سیلاب کی طوفانی رفتار نے ان کی زندگی کے قدم ڈگمگا دیئے ہیں لیکن امید کے ٹمٹماتے ہوئے دیوں کی روشنی میں وہ اپنی بزمیں آراستہ کئے بیٹھے ہیں۔ آنیوالی تبدیلیوں کا احساس سب کو ہے اور سب کو اس کا اندازہ بھی ہے کہ یہ رَو کسی کے روکے رکتی نہیں لیکن جی نہیں مانتا کہ وہ ریت کے بند بنا نے اس رَو کو روکنے کی کوشش میں مصروف ہے لیکن ناول نے اپنے کرداروں کی طرح زندگی کو محض جذبات کے ترازو میں نہیں تولا۔ اپنے ماحول کا مشاہدہ اور اس پر سنجیدگی سے غور و فکر اس کا مسلک ہے۔ اس لئے تصادم اور کش مکش کی اس فضا میں سے کوئی نہ کوئی کردار اُبھرتا اور سوچی سمجھی بات کہہ کر لوگوں کو راہِ ہدایت دکھاتا ہے۔ افراتفری کے اس ماحول میں کوئی آواز یہ کہتی ہوئی سنائی دیتی ہے:۔

"زمانہ بدل گیا۔ زمانے کی روش بدل گئی۔ معاشرت بدل گئی۔ اور تہذیب بھی بدلتی جا رہی ہے اور ابھی نہیں کہا جا سکتا کہ آئندہ کیا ہونے والا ہے۔ لیکن اتنا ضرور اندازہ ہوتا ہے کہ اب پرانی باتیں مجتمع نہیں رہ سکتیں۔ پس غور کرنا چاہیئے کہ کونسی باتیں مفید اور اچھی ہیں جنھیں ہم اختیار کر لیں اور کونسی نقصان دہ اور بیکار ہیں جنھیں چھوڑ دیں۔ اگر یہ نہ کیا تو اندھی تقلید یا قدامت پرستی ہمیں برباد کر دے گی۔"

ایک بدلتے ہوئے اور کسی حد تک بدلے ہوئے ماحول میں زندگی بسر

کرنے والوں کو قدم قدم پر اس رہنمائی کی ضرورت ہے جس کی پیش کش ناول نگار کے سنجیدہ فکر نے کی ہے۔ ماحول کا صحیح مشاہدہ، اس مشاہدے کا منطقی تجزیہ اور پھر ان دونوں کے ساتھ غور و فکر کی عناں گیری کے بغیر اچھے ناول کا ڈھانچا تیار نہیں ہوتا۔ عذرا میں ناول نگار نے فن کی اس روش پر چل کر اس نے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ گھریلو زندگی میں رسموں کی جو اہمیت ہے اس کی باریک بیں نظر سے وہ بھی پوشیدہ نہیں اور پھر گھر کی چار دیواری سے باہر گلی کوچوں، بازاروں اور شاہراہوں میں جو سیاسی نعرے گونج رہے ہیں اس کی طرف سے بھی اس کے کان بند نہیں اور پھر سب سے بڑی بات یہ کہ اس مشاہدے کو جذبات کی بجائے فکر کا تابع رکھنے کی فنی عادت نے اس کے دل کو اس رمز سے آشنا کیا ہے کہ انسان کا فکر و عمل اس کے ماحول کا گہرا عکس اور پرتو ہے۔ زندگی میں ہر چیز کی اپنی انفرادی اہمیت بھی ہے اور اس انفرادی اہمیت کے علاوہ زندگی کے پورے نظام میں بھی اس کا ایک حصہ ہے۔ گھروں میں شادی بیاہ پر ہونے والی رومانی اور نشاط انگیز رسمیں اور گھروں سے باہر گونجنے والے سیاسی نعروں کو ایک دوسرے سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ انسان کے دل کی نرم دھڑکنوں کی گونج اور شور اور اس رگوں میں دوڑنے والے خونِ گرم کی سرخی اور ہنگامہ آرائی ان دونوں کی رہین منت ہے۔ اسی لئے عذرا میں اس زندگی کے دونوں پہلوؤں کی بڑی صحیح اور موثر تصویریں ملتی ہیں اور کرداروں کے لئے رسموں کی دلہن انگیز سرگرمیوں اور سیاسی ہنگاموں میں شریک ہونے میں کوئی فرق نہیں۔ جو عذرا شادی کے دن بھائی کے سر پر آنچل ڈال کر اسے اندر لاتی اور نیگ کے لئے لڑتی ہے وہ اپنے جیل جاتے ہوئے شوہر سے یوں گرم گفتار ہے:-

"میرا مطلب یہ نہیں تھا کہ تم ضمانت دے کر یا معافی مانگ کر قید کی مصیبت سے چھوٹ جاؤ تو یہ بہت بڑا اعزاز ہے۔ جسے

خدا نے خدمت کا اور قربانی کا موقع دیا وہ کیوں نہ کرے۔ تم جیل جا رہے ہو، بڑی خوشی سے سدھارو، مگر اس بات کی اجازت دیتے جاؤ کہ تمھاری عذرا بھی تمھارے پیچھے پیچھے وہاں آجائے۔“ اور پھر یہی عذرا شوہر کے جیل چلے جانے کے بعد اظہارِ غم اور تلقینِ صبر کرنے والوں کو یوں جھڑک دیتی ہے :-

”عذرا (تلخی سے) باجی! یہ تم کیا کہہ رہی ہو؟ یہ شرم کی نہیں، فخر کی بات ہے۔ وہ کوئی چوری، ڈکیتی، قتل غارت کے جرم میں جیل نہیں گئے۔ ملک کی خدمت کرتے ہوئے آزادی کی خاطر گئے ہیں۔ یہ تو ہمارے، آپ کے، سب کے لئے فخر کی بات ہے۔“

جس چیز کو ہم فنی خلوص کہتے ہیں اس کا پہلا تقاضا یہ ہے کہ فن کار کو اپنے موضوع کے ساتھ سچی دلچسپی اور جذباتی تعلق کے علاوہ اس سے پوری واقفیت ہو۔ مشاہدے کی مدد سے اپنے موضوع کی جزئیات کا علم حاصل کرنے کے بعد اس پر غور و فکر کرنا اس کا فنی ڈھانچا ترتیب دینا، اس ڈھانچے کے مختلف اجزا میں ربط و تناسب پیدا کرنا، کہانی کو دلچسپ طریقے سے شروع کرکے، اُسے ایسے مرحلوں سے گزارنا کہ وہ پڑھنے اور سننے والوں کے لئے شوق انگیز بن سکے اور نقطۂ عروج تک پہنچکر ایک ایسے انجام کی صورت اختیار کرے جو فکر انگیز بھی ہو اور منطقی بھی ——— یہ اچھی کہانی کے فنی مطالبات و تقاضے ہیں۔ اس فنی تقاضے کی دوسری اہم کڑیاں یہ ہیں کہ قصہ گو کو (اس جگہ ناول نگار سمجھئے) واقعات کے اٹھان اور رفتار اور کرداروں کے ارتقا کے باہمی تعلق کا پورا احساس ہو۔ وہ ہر قدم پر اس کا خیال رکھے کہ پلاٹ کی رفتار کے ساتھ ساتھ کردار کا نقش برابر زیادہ واضح ہوتا جا رہا ہے اور جوں جوں کردار کی شخصیت زیادہ نمایاں اور واضح

ہو رہی ہے، پلاٹ کی دلچسپی، دل کشی اور شوق انگیزی میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور ان چیزوں میں ناول نگار کے بیانات اور کرداروں کے مکالمے برابر کا حصّہ لے رہے ہیں! ان چیزوں کی مدد سے کہانی دلچسپ تر بنتی اور برابر اپنا سفر جاری رکھتی ہے۔

'عذرا' میں اور عذرا کے علاوہ "آتشِ خاموش" اور "قطرے سے گہر ہونے تک" میں فن کے یہ مطالبات بھی بوجوہ احسن پورے ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار نے اپنے ناولوں کے لئے صرف ایسے موضوع اختیار کئے ہیں جو نہ صرف اس کی نظر میں اہم ہیں بلکہ انکی اہمیت ایک خاص زمانے کے معاشرے اور اس معاشرے کے افراد کے لئے مسلّم ہے۔ اس نے اپنے موضوع کے اظہار میں موضوع اور فن دونوں کو پوری طرح سمونے کی کوشش کی ہے اور ہر ناول کے مجموعی تصور پر اس کی شخصیت کا پورا عکس نمایاں ہے۔

ناولوں کے جس دور کا میں ذکر رہا ہوں اور جسے حقیقت میں عورتوں کی ناول نگاری کا دَورِ جدید کہنا چاہیئے فن کی یہ خصوصیات مشترک ہیں۔ ناول نگاروں کو اپنے موضوع سے پورا خلوص اور اس کی اہمیت کا اندازہ اور احساس ہے اور انھوں نے اپنے ناولوں کو اپنے شخصی رجحانات، میلانات، معتقدات اور فلسفۂ حیات کا عکس بنایا ہے۔ یہ بات جس طرح صالحہ عابد حسین کے ناولوں سے ظاہر ہوتی ہے اسی طرح ایک دوسرے انداز میں حجاب امتیاز علی کے ناولوں کے مطالعے سے بھی نمایاں ہوتی ہے۔

حجاب امتیاز کے ان دو ناولوں میں "ظالم محبت" پہلا ہے اور اسکی جو خصوصیت پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور اس کی وہ انوکھی پُر اسرار اور طلسمی فضا ہے جو پُر کشش بھی ہے اور اس میں پڑھنے والے کو اپنے اندر پوری طرح گم اور جذب کرنے کی خصوصیت بھی ہے، گو اس انوکھی

طلسماتی دنیا میں ہر چیز پر مبالغے اور شاعری کا رنگ چڑھا ہوا ہے اور اس کے کردار بھی بعض اوقات سحر زدہ معلوم ہوتے ہیں لیکن ناول نگار نے اس ماحول کی تخلیق میں مشاہدے، فکر اور تخیل کو اس خوبصورتی سے سمویا ہے کہ وہ کہانی کے پلاٹ میں سے گزرتے وقت پریوں کے حسین اور دلکش ماحول میں سے گزرتا محسوس کرتا ہے اور اس کے لئے تخیل اور شاعری کی یہی دنیا تھوڑی دیر کے لئے حقیقت کی دنیا بنجاتی ہے۔ اس کے عجیب غریب مناظر، ان مناظر میں زندگی بسر کرنے والے عام سطح سے کسی حد تک بلند تر کردار اور ان کی ایسی حرکات وسکنات جو بعض اوقات بڑی عجیب وغریب اور کسی حد تک مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں، پڑھنے والے کے لئے اس لئے قابلِ قبول ہو جاتی ہیں کہ ناول نگار نے اس پُراسرار دنیا اور اس کے کرداروں کی تخلیق میں اور ان کے باہمی تعلق کو واضح کرنے میں پورے فنکارانہ خلوص سے کام لیا ہے اور یہ بات فراموش نہیں کی کہ ایک ایسے ماحول میں بھی کہ جہاں خس کی ٹٹیوں پر خس اور کیوڑے کا عطر ملا کر چھڑکا جاتا ہے، انسان ذہنی اور جذباتی کش مکش میں مبتلا ہو سکتے ہیں اور وہی کش مکش انھیں حقیقت کی دنیا کا باشندہ بنا دیتی ہے۔

"ظالم محبت" سے بھی زیادہ "اندھیرا خواب" میں ناول نگار نے اپنے محبوب، پُراسرار طلسمی، تخیلی اور شاعرانہ ماحول میں بھی انسانی حرکات کی گہری نفسیاتی تاویل و توجیہ کی ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ انسانی عمل اور ردِّعمل محض جسمانی تغیرات کا نتیجہ نہیں۔ ان کے پیچھے ذہنی الجھنیں اور پیچیدگیاں ہیں۔ یہ ذہنی الجھنیں بعض اوقات مجموعہ ہوتی ہیں ایسی یادوں کا جو ٹھوس اور افسردہ ہوتی ہیں اور دردناک اور شیریں بھی۔ انسانی زندگی میں جو چیزیں عام نظر کو معمولی معلوم ہوتی ہیں وہ بیحد اہم ہیں، جو ماضی مردہ اور بے جان نظر آتا ہے وہ حد درجہ جاندار اور قوی ہے اور شخصیت کے سفر میں برابر

کوششیں کی ہیں ان میں پڑھنے والا یہ کمی محسوس کرتا ہے کہ وہ اکثر ناول نگار کے مشاہدات اور بیانات تک محدود ہیں۔ ماحول کس طرح آہستہ آہستہ فرد کی زندگی میں یہ نفسیاتی انقلاب پیدا کرتا ہے، ''ٹیڑھی لکیر'' میں اسے عملی حیثیت سے بے نقاب کر کے دکھایا گیا ہے اور پڑھنے والا قدم قدم پر ماحول کو فرد کی زندگی پر اثر انداز ہوتے اور اپنی آنکھوں سے بدلتے دیکھتا ہے۔ شخصیت کی تشکیل و تعمیر کا یہ عمل اس کے لئے محض سنی سنائی بات ہونے کے بجائے خود اس کا ذاتی مشاہدہ بنجاتا ہے۔ عصمت نے اپنے ذاتی مشاہدات کو گہرے فکر اور وسیع تخیل میں سمو کر مکمل طور پر قاری کے مشاہدات بنا دینے کا کام جس طرح ''ٹیڑھی لکیر'' میں انجام دیا ہے اب تک کوئی عورت ناول نگار انجام نہیں دے سکی تھی۔ سماج اور فرد کے تعلق کا احساس بعض دوسری لکھنے والیوں کو بھی رہا ہے لیکن اس تعلق سے پیدا ہونے والے مسائل پر اتنی جرأت، اتنی بیباکی اور بعض اوقات اتنی تلخی سے کسی ناول نگار نے تنقید نہیں کی تھی، نہ اس سے پہلے فرد کی زندگی کو ایک ٹیڑھی لکیر سمجھ کر نہ اس کا اس طرح مطالعہ ہوا تھا اور نہ اس پر اس طرح غور و فکر کر کے اسے ناول کا موضوع بنایا گیا تھا اور اسی لئے واضح طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی ناول نگار نے اس سے پہلے قاری کو کہانی پڑھنے اور اس میں دلچسپی لینے کے علاوہ اس میں پیدا کئے ہوئے مسائل پر یوں غور و فکر کرنے کی طرف بھی مائل نہیں کیا تھا۔

ٹیڑھی لکیر کو بظاہر ایک فرد کی شخصیت کی تشکیل کی کہانی ہے لیکن اس کی تشکیل و تعمیر میں بے شمار کردار اور اس سے بھی زیادہ واقعات اس طرح قدم قدم پر حصہ لیتے ہیں کہ ان میں سے ہر ایک بظاہر غیر اہم اور بے حقیقت معلوم ہونے کے باوجود بالآخر اپنی اہمیت جتاتا اور قاری کو اپنی عظمت کا قائل بناتا ہے۔ ناول نگار نے مشاہدے، غور و فکر اور فنی ترتیب و تنظیم کے

صحیح امتزاج سے ایک فرد کی زندگی کی ارتقائی منزلوں کو ایک خاص معاشرے اور ایک خاص عہد کی زندگی کی بھرپور داستان بنا دیا ہے اور چھوٹی بڑی ہر بات کو انفرادی طور پر یکساں اہمیت دے کر پورے ماحول اور شخصیت کی تشکیل و تعمیر کے عمل میں مجموعی حیثیت سے اس کا صحیح مقام متعین کیا ہے بمثلاً انسانی زندگی میں اور خصوصاً معاشرتی زندگی میں رسموں کی جو اہمیت ہے اسے اس نفسیاتی ناول میں بھی نظر انداز نہیں کیا گیا لیکن یہاں ناول نگار نے اس کی تفصیلات کے بیان کو اہم سمجھنے کے بجائے اس تاثر کی جھلکیاں دکھائی ہیں جو ماحول کے دوسرے محرکات کے ساتھ ساتھ رسموں سے بھی پیدا ہوتا ہے۔ رسموں کی تفصیلات کی جو تصویریں ہمیں عورتوں کے دوسرے ناولوں میں ملتی ہیں ان کے مقابلے میں "ٹیڑھی لکیر" کے صفحات پر بنی ہوئی ایک تصویر کی جھلک دیکھئے :۔

"دُعا نہ جانے کیسے بُرے وقت منہ سے نکلی تھی کہ جھٹ قبول ہوگئی۔ کچھ ایسی گڑبڑ تھی کہ اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا ہو رہا ہے۔ گھر اُتھل پتھل ہو گیا۔ منجھو گھیر گھار کر ایک کمرے میں بٹھا دی گئی اور خوب غل مچایا گیا۔ الٹی سیدھی مٹھائیاں اور زرق برق کپڑے چاروں طرف پھیل گئے۔ اچھا خاصا گھر ہاٹ بن گیا۔ دنیا بھر کی عورتیں لال ہرے کپڑوں میں لپٹ کر دوڑ پڑیں۔ دھواں دھوں باجے بجنے لگے۔ جب عورتیں منجھو کا دولھا دیکھنے دوڑیں تو وہ بھی بلک گئی۔ کسی نے اسے گود میں لیکر دکھانا چاہا مگر وہ دیکھ نہ سکی۔ "یہ تو آدمی ہے۔ دولھا" وہ چلائی اور مچل گئی۔ پھر کسی نے اسے دولھا دکھا ضروری نہ سمجھا۔ رسموں کے وقت لوگوں نے چاہا کہ وہ دولھا کے مہندی لگا دے۔ مگر وہ اس پر بھی بگڑ کھڑی ہوئی کہ اوّل تو وہ دولھا نہیں سیدھا سادھا آدمی ہے اور آدمی مہندی نہیں لگاتے

اس پر اُسے دیوانی کہہ کر دُور دھکیل دیا۔"
یہی صورت زندگی میں ہر آن پیش آنے والے چھوٹے چھوٹے ان تمام واقعات کی ہے جو اس طرح گزر جاتے ہیں کہ کوئی ان کے پاؤں کی آہٹ بھی نہیں سنتا اور وہ چپکے سے دل میں چٹکی لے کر اس میں ہمیشہ قائم رہنے والا ایک نیل چھوڑ جاتے ہیں۔ ایک چھوٹے سے واقعہ کی یہ سحرانگیزی ناول نگار کی بنائی ہوئی ایک اور تصویر میں دیکھئے :۔

"شمّن" اس نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا۔ شمّن کو بڑی بہادری سے کام لینا پڑا، ورنہ اس کے جسم کا رواں رواں کھنچ کر منجھو میں جذب ہو جانے کے لئے تڑپ اٹھا۔

"چل ادھر کم بخت! کیا گت بنا لی ہے ذرا سے دنوں میں؟" منجھو نے کس کس کے دو گھونسے جمائے۔ شمّن پھوٹ پڑی۔ دکھ سے نہیں۔ ان توجہ بھرے گھونسوں کی لذت سے اس کا جی دُکھ اٹھا۔ منجھو گھسیٹتی ہوئی اسے غسل خانے میں لے گئی۔ شمّن کا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ آنسو بیتاب ہو کر بہ نکلے۔ گھٹے ہوئے بخار ا منڈ پڑے۔ منجھو کے گھونسے کی شیرینی جس کے لئے وہ ترس گئی تھی اس کی رگ رگ میں تیر گئی اور پھر گھسّوں، تھپڑوں اور چانٹوں نے نہ صرف اس کے جسم پر سے بلکہ رُوح پر سے میل کا غلاف اتار دیا اور اس لاش کو دوبارہ جگا دیا جو اس کے اندر سڑ گل چلی تھی۔ خون سرعت سے دوڑنے لگا، مچھلیاں پھڑکنے لگیں اور ذرا سی دیر میں وہ پرانی شمّن کی طرح واویلا مچانے لگی۔"

شخصیت کے بنانے یا بگاڑنے کی طرف واقعات کا ایک اور قدم اسی طرح کے ہزاروں قدم ہیں جن سے یہ راہ طے ہوتی ہے اور بالآخر بہت سے قدم مل کر ایک منزل تک پہنچا دیتے ہیں اور انسان کی حرکات و سکنات سے

اُس کے دل کے بھید کھل جاتے ہیں اور یوں انسانی فطرت اور ماحول کا ٹکراؤ ہر فرد کو ویسا بناتا ہے جیسا کہ وہ ہے اور کوئی دوسرا نہیں۔ لیکن اس کی مصوّری کرنے کے لئے ناول نگار کو برسوں کے مشاہدے اور مہینوں کے غور و فکر سے کام لینا پڑتا ہے اور فنکار کا یہ فریضہ عصمت نے بڑے خلوص سے ادا کیا ہے۔

عصمت کے فن پر مغربی فن اور اس کے رچاؤ کا عکس نمایاں ہے اور جوں جوں زمانہ آگے بڑھتا گیا عورتوں کے ناولوں پر مغربی ناول کے مطالعہ اور اس کے فنی تاثرات کا عکس نمایاں ہوتا ہو گیا۔ یہاں تک کہ قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" پوری طرح اس اثر کے رنگ میں ڈوبے نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ان دونوں ناولوں میں مغرب زدہ امیروں کی دنیا کو اپنی کہانیوں کا پس منظر بنایا ہے، زندگی کی یہ فنکارانہ تصویریں ہیں۔ اس زندگی میں متضاد قدروں کی آویزش انسان کو برابر کسی جائے پناہ کی تلاش میں سرگرداں و پریشاں رکھتی ہے اور وقت اپنی نت نئی بدلتی ہوئی رفتار اور ہیئت سے، کبھی دھیما، کبھی تیز، کبھی حسین، کبھی مکروہ بن کر گزرتا رہتا ہے اور پھر کبھی ایک منظر، ایک سانیٹ، ایک نغمے میں تبدیل ہو جاتا ہے:-

"ایک کارواں ہے جو آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ماضی کا افسوس اور فردا کی فکر اس کی رفتار پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ نئے دن آتے ہیں، نئی راتیں آتی ہیں، جھکڑ چلتا ہے، آندھیاں اٹھتی ہیں، انسان جیتے ہیں اور مرتے ہیں، دل ٹوٹتے ہیں اور جڑتے ہیں کسی کو موت آتی ہے، کسی کو نہیں آتی، نیند بھی نہیں آتی، یہ چکّر یوں ہی چلتا رہے گا...... سب دکھی ہیں۔ یہ سایہ دار راستے، ان کے کنارے کھڑے ہوئے ہرے درخت، دھان کے کھیتوں اور چاء کے باغ میں کام کرتی، برہا کے گیت الاپتی ہوئی لڑکیاں

خچروں اور بیل گاڑیوں کی قطاریں۔ یہ سب گزر جاتے ہیں۔ کارواں آگے بڑھتا جاتا ہے اگلے دن ہم سب ایک دوسرے آسمان کے نیچے ہوں گے۔ ایک دوسرے ہوا کے جھونکے ان پتّوں کو چھوئیں گے۔ ان لڑکیوں کے آنچلوں کو اُڑائیں گے۔ ہوائیں پرانی مانوس خوشبوئیں اپنے ساتھ لاتی ہیں اور انھیں ہمارے آس پاس بکھیر کر آگے چلی جاتی ہیں۔ دوسرے انسانوں کو چھیڑنے، انھیں یادیں دلانے، کاش ایسا ہوتا۔ ایسا ہوتا۔ کاش بہار رہی نہ آتی" ——— (میرے بھی صنم خانے)

"ابھی وقت ہے۔ زندگی ہے۔ دنیا کا انتظار ہے۔ حالانکہ کل تک لوگ لمحات کی اس شدت کو بھول جائیں گے، جو اس اڈیٹوریم میں ان پیڑوں کے نیچے، ان باغوں میں ہر ایک نے بے بسی سے اپنی جگہ محسوس کی ——— وقت کے اس دیوانے کھیل کو صرف بھول جانے کی ضرورت ہے۔ اس شیشے کی طرح کی خاموشی کے پرے، ان تاریک راستوں پر آندھیاں چلتی ہیں، یہاں خیال رہتا ہے اور یہ اندھیرا زمانہ جس میں ہمارا ماضی اور ہمارا مستقبل محض تشریحی نوٹس کے ذریعے کتب خانوں میں محفوظ کر دیا جائے گا ایسی ہی کسی زمستان کی رات ہمیں بالآخر فیصلہ کرنا ہو گا" ——— (سفینۂ غم دل)

وقت کا یہ فلسفیانہ تصوّر دو جنگوں کے درمیان کے مغربی روپ میں جا بجا جھلکتا اور کہانیوں اور خصوصاً ناولوں کے فن پر اثر انداز ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اُردو کے ناول نگاروں میں قرۃ العین حیدر نے تکنیک کے اس مغربی انداز کو اپنایا اور اس کے عناصر کو بڑی خوبی سے مشرقی روایت کے حسن میں سمویا ہے۔ ان کے ناولوں کا فن ناول نگاری کی اُس جدید روِش کا

بڑا کامیاب نمونہ ہے جس میں واقعات اور ان کے ارتقا سے زیادہ فرد کی زندگی اور اس کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کے بیان کو کہانی سمجھا جاتا ہے۔ اس فن نے پلاٹ کا وہ تصور باقی نہیں رکھا جس میں واقعات کی ایک کڑی دوسری کڑی سے مربوط اور وابستہ رہ کر ایک مکمل زنجیر کی تشکیل کرتی ہے۔ انسانی خیالات اور احساسات بے ربطی کا مجموعہ ہیں اور اس لئے نئے فن کی واقعہ نگاری بھی اسی بے ربطی کا صحیح عکس ہے ـــــــ لیکن یہی بے ربطی زندگی پر بڑی تنقید اور تبصرہ بھی ہے اور ایک بامعنی طنز و تضحیک بھی۔

قرۃ العین حیدر کے ناول رومانی تخیل، نفسیاتی اور فلسفیانہ فکر، پرخلوص مشاہدے اور فن کے نئے تجربات کا ایسا امتزاج ہیں جس میں ناول اپنی جدید ترین فنّی ہیئت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہاں حقیقت پسندی آہستہ آہستہ ماورائے حقیقت کی طرف قدم بڑھاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن عورتوں کے ناولوں کی یہی منزل ان کی منزلِ آخر نہیں۔

حجاب امتیاز علی، عصمت اور قرۃ العین حیدر کے ناولوں نے نئے فن کو اپنانے، مشاہدے اور تخیل کو بیک وقت اپنا فنّی رہنما بنانے اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مسائل کو نفسیاتی اور تجزیاتی نظر سے دیکھنے کی جس روایت کو عام کیا اس کا عکس ہمیں بعض نئی ناول نگار خواتین کے یہاں ملتا ہے ـــــــ عائشہ جمال کے ناول "گردِ سفر" اور الفت منہاس کے ناول "بےچارہ" اور "یہ کیا؟" اس عکس اور پرتو کی دلچسپ مثالیں ہیں۔ لیکن ایک چیز جو فنّی تجربات اور نفسیاتی رجحانات کے اس دور میں بھی قابلِ توجہ ہے یہ ہے کہ ہماری بعض لکھنے والیوں نے ناول کو "کہانی" کی سب سے اہم صف سمجھ کر اس کے صرف ان عناصر پر زور دیا ہے جن سے "کہانی" میں دلچسپی اور کشش پیدا ہوتی ہے۔ ان ناولوں میں پلاٹ کی دلچسپی کو اب بھی کہانی کے فن کا سب سے اہم اور اس لئے لازمی حصہ سمجھا گیا ہے، اب بھی ان ناولوں میں ان مسائل

کی طرف زیادہ توجہ کی گئی ہے جو عورت کی فطرت اور اس کی سماجی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں۔ اب بھی کہانی کا پس منظر زندگی کے صرف وہ گوشے ہیں جن کا علم عورتوں ہی کو زیادہ ہو سکتا ہے۔ اب بھی کہانی بیرونی زندگی سے زیادہ گھریلو زندگی کے محور پر گھومتی اور گھر والوں کے رشتے کو حیاتِ انسانی کی سب سے بڑی حقیقت سمجھتی ہے۔ کہانیوں میں اب بھی رسموں کا رومان وہی کیفیتیں پیدا کرتا ہے جو آج سے پچاس برس پہلے کرتا تھا۔ اے۔ آر۔ خاتون کے زیادہ معروف اور فاطمہ مبین کے نسبتاً کم معروف ناول نگار اور ثریا قدیم روایت اور نئے تجربے کے امتزاج کے کامیاب نمونے ہیں اور انھیں پڑھ کر اب بھی ہمارے سامنے ایک پسندیدہ معاشرے اور ایک دل کش گھریلو زندگی کا وہی تصور آتا ہے جس کا خواب ابتدائی دَور کی ناول نگار خواتین نے دیکھا تھا۔

عورتوں کے لکھے ہوئے ناولوں کے اس جائزے میں گو فن کے اعتبار سے اور زندگی کے مسائل کو دیکھنے اور ان کا تجزیہ اور تنقید کرنے کے انداز کے لحاظ سے ناولوں کو دو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور یہ دونوں اپنی اپنی خصوصیات میں ایک دوسرے سے بہت مختلف معلوم ہوتے ہیں لیکن اس فرق کے باوجود اگر عورتوں کے ناولوں پر بہ حیثیت مجموعی نظر ڈالی جائے تو یہ اندازہ کرنے میں دشواری پیش نہیں آتی کہ ان ناولوں نے ہمارے افسانوی ادب اور ہماری معاشرتی زندگی کو بعض ایسی باتیں دیں جنھیں صرف عورتوں کے ناولوں کا امتیاز کہا جا سکتا ہے۔

ان ناولوں کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے عہدِ حاضر کی منتشر اور مضطرب زندگی کے لئے ایک ایسی معاشرتی زندگی کا تصور اور ضابطہ پیش کیا ہے جس میں عورت اور مرد مل کر حیاتِ اجتماعی کے لئے سکون و راحت مہیا کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ حیاتِ اجتماعی کے اس پُرسکون اور پُرراحت ضابطے میں عورت اور مرد کے لئے حسنِ عمل اور حسنِ اخلاق کا ایک

ایسا سبق دیا ہے جسے سیکھ کر انسان اپنی اور دوسروں کی زندگی کو آسانی سے بہشت ارضی بنا سکتا ہے۔ ان ناولوں میں ہمیں ایک مثالی ضابطۂ حیات اور تصورِ اخلاق کی جو واضح تصویریں ملتی ہیں ان میں جا بجا دو چیزوں کی جھلک اکثر بھی نظر آتی ہے اور یہ جھلک بھی مردوں کے ناولوں میں تقریباً ناپید ہے۔ ان میں سے پہلی چیز تو یہ ہے کہ مشرقی اور مغربی اقدار کے تصادم اور کشمکش اور قدیم اور جدید کی باہم آویزش اور پیکار میں زندگی کا رنگ ہر آن تیزی سے بدلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ بدلتا ہوا زمانہ اس کے نقوش میں لمحہ بہ لمحہ نئے نئے رنگ بھر کر اسے ایک نئی ہیئت دینے میں مصروف ہے۔ عورتوں کے ان ناولوں نے زندگی کے اس نقش اور اس کی بوقلمونی کا بڑا صاف، بڑا واضح اور اس لئے خاصا مکمل نقشہ بنایا اور اس کی بدولت افسانوی ادب میں اپنی مستقل جگہ بنائی ہے۔ اس سلسلے کی دوسری اہم کڑی یہ چیز ہے کہ اس بدلتی ہوئی دنیا میں اور خصوصاً معاشرتی اور خانگی زندگی میں عورت ماحول سے ہم آہنگ ہونے کو اپنا بہت بڑا فرض سمجھ رہی ہے اور اس لئے کش مکش کے ایک اہم دور میں بھی مرد کو مطابقت و ہم آہنگی اور ہمواری و سازگاری کا سبق سکھا رہی ہے۔ عورت کا سکھایا ہوا یہ سبق ان ناولوں میں اس طرح محفوظ ہے کہ آنیوالے زمانے میں بھی انسان اسے فراموش نہیں کر سکتا۔

فن کے نقطۂ نظر سے عورتوں کے لکھے ہوئے اِن قصّوں اور ناولوں کا قابل رشک امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے فن کی سادگی کو جو یقیناً مقصد کے خلوص کی پیدا کی ہوئی ہے، کہانی کا سب سے اہم معیار بنایا ہے اور اس طرح ناول نگاری کی تاریخ میں اس روایت کو غیر فانی مقام دیا ہے کہ کہانی لکھنے والا اپنے مقصد کے معاملے میں مخلص ہو اور اس مقصد کو کہانی کے انداز میں بیان کرنے کی اہمیت کا احساس رکھتا ہو تو اس کی کہانی ہر سننے اور پڑھنے والے کے لئے دلکش اور دلنشین ہو جاتی ہے۔ کہانی سنانے والا کہانی سنانے کو

اپنا مقصود بنالے تو اس کا راہِ مستقیم سے بھٹکنا ناممکن ہے اور جہاں تک کہانی کہنے اور اسے کہانی کی طرح کہنے کا تعلق ہے عورتوں کے قصے اور ناول آپ اپنی مثال ہیں اور یہ مثال قدیم اور جدید کے فرق کے بغیر عورتوں کے تقریباً سب ناولوں میں موجود ہے۔

شررؔ کا ایک کردار ـــ شیخ علی وجودی

شررؔ نے بہت سے چھوٹے بڑے اور اہم اور غیر اہم واقعات کو اپنے تاریخی ناولوں کا موضوع بنایا ہے اور ان ناولوں کے ذریعے ہمیں تاریخ کی بعض ایسی شخصیتوں سے قریب آنے اور انھیں زیادہ بے تکلفی سے جاننے پہچاننے کا موقع دیا ہے جنھیں شاید محض تاریخ کے مطالعے سے ہم اچھی طرح نہ جان سکتے۔ لیکن انھیں تاریخی ناولوں نے ایسا بھی کیا ہے کہ بعض تاریخی شخصیتوں کو ہم نے تاریخ کی روشنی میں جس رنگ میں دیکھا تھا، انھیں یہ ناول ایک ایسے رنگ میں ہمارے سامنے لائے ہیں کہ ان کی صورتیں مسخ ہو کر رہ گئی ہیں اور اسی لئے شررؔ کے ناولوں کو جذباتی اور ادبی حیثیت سے سراہنے اور پسند کرنے کے باوجود ثقہ لوگوں نے ان کی تاریخی حیثیت کو مشتبہ اور غیر معتبر سمجھا ہے، اور یہی وجہ ہے کہ زمانے کے جذباتی تغیر اور اُتار چڑھاؤ کے ساتھ شررؔ کے ناولوں کی مقبولیت کا انداز بھی بدلتا رہا ہے۔ کبھی انھیں اردو کا سب سے اچھا ناول نگار سمجھا گیا اور کبھی انھیں "آؤٹ آف ڈیٹ" سمجھ کر زینتِ طاقِ نسیاں بنا کر رکھ دیا گیا اور پھر کبھی طاقِ نسیاں سے اُتار کر پھر دلوں میں جگہ دی گئی۔ شررؔ میں ناول نگار کی حیثیت سے بیک وقت اچھے اور بُرے اتنے متضاد پہلو یکجا ہیں کہ زندگی اور فن کے متعلق لوگوں کی رائیں جس طرح بدلتی رہیں گی اسی طرح شررؔ اور ان کے ناولوں کی محبوبی کے مدارج بھی بدلتے رہیں گے ــــــ لیکن فنی

پسندیدگی و غیر پسندیدگی کے اس مدوجزر میں کچھ چیزیں بہرحال پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جائیں گی۔ ان کچھ چیزوں میں شررؔ کے شگفتہ، ادبی اور سلیس اسلوب بیان اور ان کے محبوب طرز افسانہ گوئی کے علاوہ ان کے ناولوں کے بعض کردار بھی شامل ہیں اور ان بعض کرداروں میں سے شررؔ کے ناول "فردوس بریں" کا سب سے نمایاں کردار "شیخ علی وجودی" ہے، جسے بعض حیثیتوں سے شررؔ کے کرداروں میں سب سے اونچا کردار کہا جاسکتا ہے۔

شیخ علی وجودی، میرداستان نہیں بلکہ .... اپنے سارے زہد، اتقا، علم ودانش اور روحانی کمال کے ادعا کے باوجود اس کی جگہ قصہ میں "ویلن" کی ہے۔ شیخ علی وجودی ایسا ویلن ہے جو قصے میں منظر عام پر تھوڑی ہی دیر بعد قاری پر اپنی یہ حیثیت واضح کردیتا ہے لیکن جس کی یہ حیثیت ہیرو پر قصہ ختم ہونے سے تھوڑی ہی دیر پہلے کھلتی ہے، اس لئے کہ وہ ہیرو کے نصب العین کے راستے میں حائل ہونے کے بجائے اسے اپنی منزل مقصود تک پہنچنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ شیخ علی وجودی کو قصے کی اس صورت حال نے عجیب طرح کا ویلن بنا دیا ہے کہ اس کے اور ہیرو کے نصب العین میں کوئی واضح تصادم نہیں۔ ہیرو سے جو کام ویلن لینا چاہتا ہے اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہیرو کے دل میں برابر یہ یقین پختہ تر ہوتا رہا ہے کہ جس حد تک وہ ویلن کے بتلائے ہوئے راستے پر گامزن رہے گا اسی حد تک اس کی اپنی منزل مقصود اس سے قریب تر ہوتی جائے گی۔ چنانچہ قصے میں ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جہاں ہیرو اور ویلن حسین اور علی وجودی، ایک ہی رُخ سفر کرتے ہوئے اور ایک ہی منزل کی طرف نگراں دکھائی دیتے ہیں، جہاں حسین محض رہرو، مقتدی اور مرید ہے اور علی وجودی رہبر، امام اور مرشد۔ ناول میں شروع سے آخر تک سوائے خاتمے کے چند لمحوں کے علی وجودی حسین پر اس طرح چھایا رہتا ہے کہ وہ ہیرو ہوتے ہوئے بھی اس دیو کے سامنے بونا اور اس قوی پیکر

بوڑھے کے سامنے ایک مُنحنی اور بے جان بچہ نظر آتا ہے۔

علی وجودی کو اتنا زبردست ولین بننے میں اس کے مزاج کی کئی خصوصیتوں نے مدد دی ہے۔ یہ ساری خصوصیتیں علی وجودی میں اس وقت تک پیدا ہو چکی ہیں جب وہ قصے میں پہلی مرتبہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ ماحول، ضرورت اور مصلحت نے مل جل کر اس کی شخصیت کی نقوش کو اس درجہ پختہ کر دیا ہے کہ اب بظاہر ماحول بھی اس کے آگے بے بس سا معلوم ہوتا ہے۔ ماحول اس بت کو توڑ پھوڑ کر اسے تراش خراش کر اس کے خط و خال کو ایک ایسی صورت دے چکا ہے کہ زمانے کے لئے اب اس کے سوا کوئی چارہ ہی نہیں کہ اس بُت کو اپنا خدا سمجھے۔ جب تک علی وجودی کی شخصیت نے یہ مکمل شکل اختیار نہیں کی تھی وہ زمانے کے ہاتھ کا کھلونا تھا، لیکن اب جب کہ ہم نے اسے پہلے پہل دیکھا ہے زمانہ اس کے ہاتھوں میں کھلونا معلوم ہوتا ہے۔ وہ اب زمانے اور ماحول کا محتاج نہیں۔ اب اس میں زمانے کو اپنے مقاصد کے سانچے میں ڈھال لینے کی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے۔ زمانہ اور وہ زندگی کے سفر میں ہم رکاب و ہم عنان ہیں لیکن اس پختہ اور سانچے میں ڈھلی ہوئی مکمل شخصیت کے آگے زمانے کی حیثیت اس سفر میں فروتر رفیق کی ہے۔ زمانہ کو یہ چابک دست مسافر اپنے اشارے پر جدھر لے جاتے، اب اس کے کہے پر چلتے رہنے کے سوا اور چارہ ہی کیا ہے؟

کردار میں، خواہ وہ کردار اصلی زندگی کا ہو یا کہانی اور داستان کا، 'پیشان' اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کردار اپنی عظمت سے پوری طرح آگاہ ہو۔ اس عظمت میں عیب و ہنر اور حسن و قبح شامل ہوتے ہیں۔ اسے اپنی خوبیوں کے ساتھ اپنی کوتاہیوں کا پورا علم ہو اور وہ ان کوتاہیوں کو پوشیدہ رکھنے پر قدرت رکھتا ہو۔ اُسے پوری طرح اس کا اندازہ ہو کہ دنیا اُسے کیا سمجھتی ہے اور اس اندازے کے ساتھ ساتھ وہ اس بات میں یدِطولیٰ رکھتا ہو کہ اپنی رفتار و گفتار اور

اپنے قول و فعل کو اسی سانچے میں ڈھال سکے جو زمانے نے اسے کچھ سمجھ کر اس کے لئے وضع کر دیا ہے۔ اور اگر کبھی تقاضائے بشری کی بنا پر وہ کوئی ایسی بات کہنے یا کرنے کا مرتکب ہو جائے جو زمانے کے لئے شبہ یا بدگمانی کا باعث بن سکے تو اس میں اپنے قول و فعل کی ایسی تاویل و توجیہہ کا ملکہ ہو کہ زمانہ پہلے سے بھی زیادہ اس کا قائل ہو جائے۔ یہ باتیں یوں تو ہر طرح کے کردار کی کامیابی کے لئے لازم ہیں لیکن ایسے شخص کے لئے جسے زندگی میں یا قصے میں ولی کا منصب کامیابی سے ادا کرنا ہے، ان کا وجود ناگزیر ہے۔ شیخ علی وجودی کے کردار کی عظمت کا پہلا راز یہی ہے۔ وہ اپنے آپ کو پوری طرح پہچانتا ہے۔ اسے اپنی صلاحیتوں کا پوری طرح علم ہے اور اپنی ان صلاحیتوں سے وہ پوری طرح کام بھی لینا جانتا ہے۔

کردار کو زندگی میں، اور اسی لئے قصے میں بھی کہ وہ زندگی کا عکس ہے، یہ علم کامیاب و کامران بناتا ہے کہ اسے اپنی صلاحیتوں سے کیا کام لینا ہے اور دنیا کی نظر میں اسے جو مرتبہ اور حیثیت حاصل ہے اسے کس طرح استعمال کرنا ہے۔ علی وجودی کردار کی کامیابی کے اس تقاضے کو بھی بوجہ احسن پورا کرتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ ہزاروں مریدوں کا مرشد بنکر ان کے قلوب کی دنیا کو بدلنا اور نظر کے زاویوں میں انقلاب پیدا کرنا اس کا فرض منصبی ہے۔

کردار کے لئے اس سے اگلی منزل بڑی کٹھن ہوتی ہے۔ وہ پوری طرح اپنی ذات کا شناسا بھی ہو اور اس بھید سے واقف بھی ہو کہ اسے اپنی ذات کو کس خدمت کے لئے وقف کرنا ہے۔ لیکن وہ اپنے عمل اور خدمت کے تقاضوں یا اپنے آدرش کے درمیان مکمل توازن اور ہم آہنگی نہ پیدا کر سکے تو اس کی ساری خود آگاہی اور فرض شناسی بھی اسے کیمیا گر نہیں بنا سکتی۔ سیم و زر کی آرزو کر کے راکھ کے ڈھیروں کو کریدنا ہی اس کی زندگی کا حاصل ہم سفر پیہم اور دوری منزل اس جستجوئے نارسا کی عبرت خیز داستان ہے۔ دنیا کی

کہانیوں کے بہت سے ہیرو اور اس سے بھی زیادہ ولین اسی بخت نارسا کے صَید ہیں۔ اپنے عمل اور مقصد کے درمیان مکمل آہنگ نہ پیدا کر سکنا ہی ان کی ناکامی گمنامی اور کبھی کبھی ان کی مرگِ ناگہانی کا سبب بنتا ہے۔ علی وجودی کے کردار کی سرخ روئی اس میں ہے کہ اس نے حصولِ مقصد کی اس کٹھن منزل کو بھی بڑی ہوشیاری سے طے کیا ہے اور شاید یہی موقع ہے جب ہمیں "فردوسِ بریں" کے قصہ کا تجزیہ کر کے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ علی وجودی نے عمل اور مقصد کے درمیان یہ آہنگ کس طرح پیدا کیا ہے اور حسبِ موقع ان حربوں سے جو زمانے نے اسے دیئے ہیں، اپنے مقصد کی کامیابی میں کیا کیا مدد لی ہے۔

ان مشترک خصوصیات کے علاوہ کہ جن کے بغیر ولین کے کردار میں عظمت نہیں پیدا ہوتی، علی وجودی میں بعض ایسی باتیں موجود ہیں جنھوں نے اسے ایک ناقابلِ فراموش کردار بنایا ہے۔ علی وجودی کو اپنی صلاحیتوں کا علم ہے۔ اسے یہ بھی معلوم ہے کہ ان صلاحیتوں سے اسے کیا کام لینا ہے، لیکن کمال یہ ہے کہ حسبِ ضرورت وہ اپنی ظاہری کیفیت میں خود ہی تغیر پیدا کر لینے پر قابلِ رشک قدرت رکھتا ہے اور ایک ہی وقت میں غیظ و غضب اور محبت و شفقت کے ساحرانہ کرشمے دکھا سکتا ہے۔ اس کی دوسری صلاحیت اور دوسرا حربہ متداول علوم پر اس کا تبحر اور گرد و پیش کے ماحول سے اس کی مکمل باخبری ہے اور تیسری صلاحیت یا تیسرا حربہ جس سے دوسرے حربے کے وار دل نشین و دلدوز بنتے ہیں اس کی غیر معمولی طاقتِ لسان اور منطقی اور مدلل انداز کلام ہے اور ان سب سے بڑھ کر کارگر حربہ اس کی فطرت کی وہ لچک ہے جو مقصد کی گرفت کو ڈھیلا ہوتے دیکھ کر مصلحت شناسی و مصلحت بینی کے راستے پر چلنے میں ذرا بھی تامل نہیں کرتی۔

"فردوسِ بریں" میں شیخ علی وجودی پانچ موقعوں پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ پہلا موقع وہ ہے جب وہ حسین سے ملنے مسجد الشماتین میں آتا ہے، دوسرا

محل وہ ہے جب حسین امام نجم الدین نیشاپوری کو قتل کرنے کے بعد شیخ کے قدموں میں آگرتا ہے، تیسرا موقع وہ ہے جب حُسین کل کی پی ہوئی مے کے خمار میں...... فردوس بریں سے واپسی پر شیخ سے آکر ملتا ہے اور چوتھا وہ جب حسین شیخ کے حکم کی تعمیل میں امام نصر بن احمد کو قتل کر کے واپس آتا ہے۔ ہماری آخری ملاقات شیخ سے اس وقت ہوتی ہے جب قلعہ التمونت میں قتل و غارت گری کا بازار گرم ہے اور ایک تاتاری سپاہی شیخ کو عمامے سے باندھے کھینچ رہا ہے۔

کہانی کے ان مختلف موقعوں پر شیخ علی وجودی کو پوری طرح اندازہ ہے کہ اُس کا نصب العین کیا ہے اور اس نصب العین کے حصول میں اُسے کن کن حربوں سے کام لینا ہے مثلاً جب وہ حسین سے پہلی ملاقات کرنے ایک مقررہ وقت پر مسجد الشماتین میں پہنچتا ہے تو (جیسا کہ آگے چل کر کھلتا ہے) اسے معلوم ہے کہ حسین سے اس کا غائبانہ تعارف کراتے وقت اس کی کون کون سی ظاہری و باطنی خصوصیات اس سے بیان کی گئی ہیں[1]۔ اُسے حسین کی ساری کمزوریوں کا پوری طرح علم ہے۔ حُسین کو زمرد سے حد درجہ کا عشق ہے، وہ انتہا درجہ کا جذباتی اور سادہ لوح ہونے کے باوجود نیک سیرت ہے، مذہبی ماحول میں پرورش پانے کی

---

[1] جنت سے زمرد نے حسین کو جو پہلا خط لکھا ہے (اور جس کی نقل شیخ علی وجودی تک بھی پہنچ چکی ہے) اس میں شیخ کا ذکر ان الفاظ میں ہوا ہے :-

"ایک شخص ...... جو صوف کے کپڑے پہنے ہوگا اسکے بال لمبے ہوں گے اور ایک سیاہ کملی میں اپنا سارا جسم چھپائے ہوگا۔ اس شخص کی چھوٹی سی ڈاڑھی میں نصف سے زیادہ بال سفید نظر آئیں گے اور اس کا عمامہ سبز ہوگا، اس لئے کہ سادات بنی فاطمہ سے ہے شخص اگرچہ بالکل منکسر المزاج اور سادہ وضع کا نظر آئیگا، مگر اسکی آنکھوں سے ریاضت و نفس کشی اور جذباتِ روحانی زیادہ ہونیکی وجہ سے شعلے نکلتے ہونگے۔ خوب یاد رکھ کہ جبتک تو شریف علی وجودی کے سامنے نہ پہنچے گا وہ تیری طرف توجہ نہ کریں گے۔ ان بتائی ہوئی نشانیوں سے تو انھیں پہچان لینا اور ان سے حق کا خواستگار ہونا۔ یہی شخص تجھ کو مجھ سے ملا سکتا ہے ...... اگر میرا شیدا اور میرا آرزو مند ہے تو جبتک مقصد نہ بر آئے شیخ کی خدمت اور غلامی کرنا ......"

وجہ سے وہ انسان کے ہر عمل کے لئے کوئی نہ کوئی اخلاقی جواز تلاش کرتا ہے، وہ نرم دل ہے، ناتجربہ کار ہے، سختیاں جھیلنے کا عادی نہیں ہے اور اسی لئے اسے دو سخت چلّوں کے مراحل میں سے گزار کر اس کے پاس بھیجا جا رہا ہے۔ شیخ علی وجودی کو اس کا بھی علم ہے کہ حسین سے جو کام لیا جانے والا ہے وہ اتنا سخت ہے کہ زمرّد کے عشق کا دم بھرنے کے باوجود اس کا اپنے مرشد اور چچا کا سفاکانہ قتل پر راضی ہو جانا آسان نہیں۔ شیخ علی وجودی اپنے مشن کی نوعیت اور اس کی نزاکت جانتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ حسین کے قلب کو بدل کر اسے اپنی کیفیتوں سے معمور کرنا کتنا دشوار کام ہے، لیکن ایک شاطر و ماہر جواری کی طرح وہ ہر داؤں اور ہر پیچ کی قوّتِ تسخیر سے بھی آشنا ہے اور اس لئے اپنے نصب العین کو اس ابتدائی منزل میں اسے بہت پھونک پھونک کر قدم رکھ کے ہر داؤں پیچ سے کام لینا ہے۔

مسجد میں قدم رکھ کر حسین سے پہلے پہل ہم کلام ہونے کے بعد سے حسین کو اس کی پہلی مہم پر روانہ کرتے وقت تک شیخ علی وجودی نے کن کن حربوں سے کام لیا ہے اس کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے، اور بصیرت افروز بھی۔ حسین آٹھ دن کا سفر کر کے شام کے وقت شہر حلب میں داخل ہوا، پوچھتے پوچھتے مسجد الشماتین میں پہنچا اور خاصی بے چینی کی رات بسر کر کے علی الصبح شیخ کی آمد کا انتظار کرنے لگا۔ انتظار کرتے کرتے تھک گیا اور پریشان ہو کر کہنے لگا کہ "مجھے یقین نہیں کہ شیخ کو پہچان سکوں"۔ ابھی یہ جملہ اس کی زبان سے نکلا ہی تھا کہ ایک شخص آیا اور اس کی پیٹھ پر ہاتھ رکھ کے کھڑا ہو گیا اور مسکرا کر نہایت ہی تسلّی و تشفّی کے لہجے میں بولا "حسین۔ میں جانتا ہوں کہ تو میری تلاش میں آیا ہے"

"مسکرا کر" اور "تسلّی و تشفّی کے لہجے میں" بات کرنے والے شیخ شریف علی وجودی ہیں اور مسکرا کر تسلّی تشفّی کی باتیں کرنا حسین کو مسحور کرنے کا پہلا حربہ ہے۔ لیکن حسین جیسے رقیق القلب اور مغلوب المحبت انسان کے لئے بظاہر یہ ہلکا اور

اُدھر وار بھی بہت تیز ثابت ہوتا ہے اور وہ شیخ کے قدموں پر گر کر انھیں چومنے اور آنسوؤں سے بھگونے لگتا ہے اور اس عالمِ رقت میں شیخ کو مخاطب کر کے عرض کرتا ہے کہ "یا حضرت! میری مدد کیجیے۔ صرف آپ ہی کی رہبری سے مجھے حق کا راستہ مل سکتا ہے جس صراطِ مستقیم پر چل کر انسان خدا اور عالمِ ارواح کو پہچان سکے وہ صرف آپ ہی جانتے ہیں۔"

علی وجودی کی جگہ کوئی اور ہوتا تو حسین کے تملق آمیز خطاب اور اس کی یہ خارا گداز رقت اُسے پگھلا دیتی۔ لیکن شیخ کہ فطرتِ انسانی کا بڑا نکتہ شناس ہو جاتا ہے کہ محبت کی لہروں میں تلاطم اور نرمی کی اہمیت یکساں ہے اور اس لئے دلوں کو وہی تسخیر کرتے ہیں جو نشتر زنی و مرہم نہی دونوں کے گُر سے واقف ہوں۔ یہی رمز شناسی ہے جو حسین کی بات کے جواب میں اس پر جلال طاری کر دیتی ہے اور وہ "جلال میں آ کے" اس سے یُوں مخاطب ہوتے ہیں :۔

"اے بحرِ وجود اور دریائے وحدت کے ذلیل و ناپاک قطرے تیرا کیا حوصلہ ہے کہ اس وجودِ غیر موجود اور اس لاہوتِ غیر متنوع کے رموز سمجھ سکے۔"

اس جواب میں عقیدۂ باطنیہ کے جس بنیادی نکتے کی طرف اشارہ ہے اس سے قطع نظر دوسری بات یہ ہے کہ حسین کی بے قابو جذباتیت میں اعتدال و توازن پیدا کرنے کے لئے لہجے کی تلخی و درشتی اور التفات و شفقت کے بعد جلال و غضب کا یہ اظہار ازبسکہ ضروری تھا۔ چنانچہ حسین نے فوراً اپنے آپ کو سنبھالا اور جواب دیا کہ "بے شک میری کوئی ہستی نہیں مگر جب آپ کے سے شناورِ بحرِ وحدت کا ہاتھ پکڑ لوں گا تو کیا عجب کہ اس طوفان خیز دریا سے پار ہو جاؤں۔"

اس پر شیخ کا جلال کسی قدر کم ہوا۔ انھوں نے حسین کا ہاتھ پکڑ کر اسے اٹھایا اور اسے سینے سے لگا لیا۔ اپنا سینہ کئی دفعہ خوب زور سے اس کے سینے سے رگڑا اور کہا "اچھا آ! میرے ساتھ چل۔ میں تیرے ضبط و ظرف کا اندازہ کر دوں گا۔

اور جب معلوم ہو جائے گا کہ تیری طلب کہاں تک صادق ہے اس وقت تجھے اپنے حلقۂ ذوق میں شریک کروں گا۔"

حسین نے یہ سن کر شکر گزاری سے سر اٹھایا۔ شیخ کے ہاتھ کو بوسہ دیا اور ان کے ساتھ جا کے نماز میں شریک ہوا۔ تھوڑی دیر بعد حسین نے ادب کے ساتھ شیخ سے پوچھا کہ آپ ہر روز مسجد الشماتین میں نماز کے لئے تشریف لاتے ہیں؟ شیخ نے لاپروائی سے جواب دیا کہ "نہیں صرف آج آگیا تھا۔" لیکن اس پر حسین کی تسکین نہ ہوئی تو اس نے کہا۔ "تو شاید کسی کام کے لئے ادھر تشریف لیجانے کا اتفاق ہوا ہوگا؟" اب تو شیخ کو تاب نہ رہی اور انھوں نے ذرا برہمی سے جواب دیا "دلا تجسّسو! ان امور کے پیچھے نہ پڑنا چاہیئے۔ اگر سچا شوق ہے تو کبھی خود ہی سارا راز کھل جائے گا۔ اب حرفِ سوال تیرے منہ سے نکل گیا تو لے بتائے دیتا ہوں۔ جو لوگ خدا کے انوار ازلی و سرمدی کا انعکاس اپنے دل پر کرتے ہیں ان کی آنکھوں سے حجاب کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور جہاں وہ نور الانوار اپنی کرنیں ڈالتا ہے وہاں ان کی آنکھوں کی شعاعیں بھی پہنچ جاتی ہیں۔ میرا یہ جسم مادی اس خانقاہ میں تھا مگر ان آنکھوں کی تیز شعاعیں اس تیرہ و تار تہ خانے میں تھیں جہاں یعقوب و یوسف علیہ السلام کے درمیان تو زمرّد کا چہرہ دیکھ رہا تھا۔ پھر میں نے تیری اس بے کسی کو بھی دیکھا جب تو شہر خلیل کے مجاوروں کے ہاتھ میں اسیر تھا، تیری مدد کے لئے میں نے اپنے دوستوں کو بھیجا جنھوں نے شہر والوں پر حملہ کر کے تجھے ادھر آنے کا موقع دیا۔" یہ کہتے وقت شیخ کی آنکھیں تیزی سے چمکیں حسین بالکل تحمل نہ کر سکا اور شیخ کے قدموں پر سر رکھ کر مجذوبانہ جوش کے ساتھ کہنے لگا "آپ سب جانتے ہیں۔ کوئی راز آپ سے پوشیدہ نہیں میری آرزو تمنا بھی آپ کو معلوم ہے۔"

شیخ :۔ (جوشِ ذخردش سے) سب جانتا ہوں مگر ابھی اسکے اظہار کا

وقت نہیں آیا۔ اس شوق کا تیری زبان سے ظاہر ہونا کسی خاص وقت اور کسی خاص حالت و کیفیت پر موقوف ہے۔ بس اس وقت خاموش رہنا چاہیئے۔

یہ حکم سن کر حسین اس قدر مرعوب ہوا کہ زمین پر پڑ کے کانپنے لگا۔ تھوڑی دیر بعد شیخ نے اسے اٹھا کے بٹھایا اور اس کے سینے اور آنکھوں پر اپنا دست برکت پھیر کے اس کے دل کو تسلی دی اور کہا "حسین تو میری خانقاہ میں اور خاص میری صحبت میں رہ کر۔ تو جس قدر زیادہ خدمت کرے گا اور جس مستعدی سے بے عذر و حجت میرے احکام کی جو در اصل احکام الٰہی ہیں تعمیل کرے گا اسی قدر کامیاب ہوگا۔ پھر یہ خوب سمجھ لے کہ ابھی تیرا ظرف اور تیرا دل اس قابل نہیں کہ فتوحات ربانی اور انقلابات قدرت کے اسباب و علل سمجھ سکے۔"

اس کے بعد شیخ نے موسیٰ اور خضر کے قصے کی طرف اشارہ کر کے اپنی بات اس جملے پر ختم کی "تجھے مرشد کی اطاعت آنکھیں بند کر کے اسی طرح کرنی چاہیئے جیسی اطاعت کی خواہش خضر نے موسیٰ سے کی تھی۔"

حسین نے اس بات کا جواب سینے پر ہاتھ رکھ کے دیا۔ اس پر شیخ نے نہایت ہی جلال کے ساتھ اور آنکھیں سرخ کر کے کچھ کہا۔ پھر حسین نے ڈر کے اور اخلاق کمزوری کے ساتھ کچھ اور کہا۔ اس پر شیخ نے نرمی سے کوئی بات کہی اور شیخ کی اس نرمی پر جب حسین نے کوئی لمبی سی بات کی تو شیخ نے جوش میں آ کے اور آنکھیں سرخ کر کے اسے مخاطب کیا۔ اس پر حسین شیخ کے قدموں پر گر پڑا اور کہا کہ میں مطمئن ہو گیا۔ اس جواب پر شیخ نے حسین کو اٹھا کر سینے سے لگایا اور اس کی پیٹھ پر شفقت کا ہاتھ پھیر کر کہا "بے شک تیرے دل میں ابھی شکوک آتے ہوں گے ...... مرید کی وقعت ایک بے جان لاشے سے زیادہ نہیں ...... جب اس طرح اطاعت و مستعدی دکھا کے انسان ارادت کے مدارج طے کر چکتا ہے تو وقت قرب کے درجے کو پہنچتا ہے۔"

حسین جوش و خروش سے شیخ کے ہاتھ چومتا ہے اور شیخ اپنا اور مریل

تقریر کر کے اپنی بات مثالوں کے ذریعے واضح کرتا ہے۔

شیخ نے اپنی اور حسین کی اس پہلی ملاقات میں حسب ضرورت اپنے تیور بدل کے غصے، جوش، جلال، شفقت، محبت، ملائمت، طلاقت ہر چیز سے کام لیتے ہوئے حسین کے جذبات میں پے در پے کئی تلاطم پیدا کئے اور اس جذباتی تموج میں اس کی کشتی دل ہچکولے کھاتے کھاتے بالآخر ایک جگہ آکر ٹھہر گئی۔

"اس علم غیب اور اس کی مدلل تقریر نے حسین کو شیخ علی وجودی کا ایسا گرویدہ بنا دیا کہ اب اس کی نظر میں سوا شیخ کے اور کسی چیز کی ہستی نہ تھی۔ اس کے کانوں میں ہر وقت شیخ کی آواز گونجتی، اس کی آنکھوں کے سامنے ہر گھڑی شیخ کی تصویر پھرتی اور اس کے دل میں ہر لحظہ شیخ کے احکام کا انتظار رہتا۔ زمرد کی تصویر بھی اس طرح پیش نظر نہ تھی۔"

تسخیر قلب کے اس پہلے مرحلے پر شیخ کی جیت ہوئی۔ اس کے جوش، رقت، خلوص اور جذباتی تغیر سے وہ ہر لحظہ فائدہ اٹھاتے اور اس کے دل کو اپنی مٹھی میں لیتے رہے۔ یہاں تک کہ بیخودی اور بے تابی کے عالم میں یہ کہہ کر کہ: "میرے دل کو اطمینان ہو گیا۔ اور کبھی حکم سے سرتابی نہ کروں گا" خود کو شیخ کے حوالے کر دیا۔

شیخ نے حسین کو اس ڈگر پر ڈال دیا جس پر چل کر مرید کے فکر، ارادے اور عمل کی باگ ڈور مرشد کے ہاتھ میں آجاتی ہے۔ وہ اس ہستی کو فراموش اور بالآخر فنا کر دیتا ہے اور ہر خیر و شر کے امتیاز کے بغیر وہی کرتا ہے جو مرشد اس سے چاہتا ہے ـــــ یہی شیخ کا مقصود ہے۔ اور اس مقصد کے حصول کی پہلی منزل شیخ نے اپنی چابک دستی سے طے کر لی۔

گیارہ مہینے تک حسین نے ارادت و عقیدت کے ساتھ (فنافی الشیخ ہو کر) شیخ کی خدمت کی اور اس دوران میں شیخ کے جلال و جمال کے نہ جانے کتنے پرتو

دیکھے۔ اُسے اس عرصے میں یہ بھی پتہ چل گیا کہ شیخ کے لاتعداد مرید و معتقد دُور دُور پھیلے ہوئے ہیں اور ہر لمحہ ان کے احکام کی تعمیل میں مصروف ہیں۔ اس قیام میں شیخ کی روحانیت کا نقش اس کے دل پر برابر گہرا ہوتا رہا۔ شیخ اپنی عظمت اور اثر کے احساس کے باوجود اپنی سادگی و بے نفسی سے حسین کو مسحور کرتے رہے اور اس سادگی اور بے نفسی کے باوجود جب ضرورت پیش آئی تو بڑے تکبّر کے ساتھ اپنی زبان سے اپنی روحانی عظمت کے ذکر سے حسین کو اور زیادہ خود رفتہ کرتے رہے اور بالآخر جب شیخ نے برہمی اور جوش کے عالم میں حسین سے یہ کہا کہ :-

"تم میرے کمالات سے ناواقف ہو۔ میں وہ شخص ہوں کہ خود ہی نہیں بلکہ ہر شخص کو اس ملاءِ اعلیٰ پر پہنچا کے وہاں کی ہر چیز دکھا سکتا ہوں اور میرے اختیار میں ہے کہ جنّت کے روحانی پیکروں کو اس جسمِ خاکی کے سامنے لاکھڑا ...."

تو حُسین روتا اور التجا کرتا ہوا ان کے قدموں پر گر پڑا اور کہا، "یا حضرت! مجھے کسی مسئلے میں شک نہیں، مگر اتنی تمنا ہے کہ اس قصرِ شبستاں اور جنّت میں ہو آؤں وقت آگیا ہو کہ اپنی التجا آپ کے سامنے پیش کردوں اور یقین ہے کہ محروم نہ رہوں گا۔"
حُسین دیر تک شیخ کے قدموں پر لوٹتا رہا۔ شیخ کو آہن و فولاد کو اپنی باتوں کی گرمی سے تپانے اور نرم کرنے کا بھی ملکہ تھا اور جب فولاد پگھل کر نرم ہو جائے تو اس پر برمحل اور کاری ضرب لگانے میں بھی مہارت تھی۔ حسین کو وہ پورے ایک سال سے فولاد سے موم بنانے میں مصروف تھے۔ حسین اپنی فطرت کی بہت سی نرمیوں کے باوجود بعض باتوں میں فولاد و آہن تھا۔ شیخ نے بار بار اس فولاد کو پگھلایا اور جب اُسے پگھلتا دیکھا تو اس پر ایک ضرب کاری لگا کر اس کی ہیئت میں حسبِ دلخواہ تغیر پیدا کر لیا۔ تغیر کا یہ عمل اب بھی جاری تھا۔ اس وقت بھی شیخ نے حسین کی نرمی سے پورا فائدہ اُٹھا کر پھر ایک ضرب لگائی

اور بار بار کہی ہوئی باتیں ایک بار پھر دہرائیں :-

" حسین ! اس وقت کے جوش سے تو نے بہت بڑا فائدہ اٹھایا۔ خیراب اس وقت تو تامل کر کل تنہائی میں پھر درخواست کرنا بیشک وقت آگیا ہے کہ تجھے اس محنت و ریاضت کا پھل ملے ۔ مگر ابھی تیرا امتحان باقی ہے اور سخت امتحان۔ ابھی مجھے دیکھنا ہے کہ تو نے کہاں تک اپنے آپ کو مرشد کے ہاتھ میں دے دیا اور یاد رکھ کہ جس قدر تجھے مرشد کا حکم بجا لانے میں تامل ہوگا اسی قدر اپنا مقصد حاصل کرنے میں دیر ہوگی "

حسب توقع حسین نے یہ رات سخت اضطراب میں گزاری۔ وہ رات بھر آتش شوق کی گرمی میں جلتا رہا۔ اور بالآخر صبح کو شیخ کی خدمت میں حاضر ہوا۔ آتے ہی قدموں میں گر پڑا اور چلایا کہ اب زیادہ صبر کی تاب نہیں ۔

شیخ نے ایک بار پھر گرم لوہے پر آخری ضرب لگائی ۔

شیخ :- بہتر تو زمرد سے ملے گا۔ اس کے وصل سے کامیاب ہوگا۔ مگر اس کے لئے اچھی طرح سے تیار رہے ؟

حسین :- دل و جان سے تیار ۔

شیخ :- دیکھ تجھے تامل نہ ہو۔

حسین :- ذرا نہیں ۔

شیخ :- تیرے دل میں شک اور بد عقیدگی نہ پیدا ہو ۔

حسین :- ہرگز نہیں۔

شیخ :- وہ جرأت کا کام ہے ۔

حسین :- میں جان لڑا دوں گا ۔

شیخ :- اس میں خطرے بھی ہیں ۔

حسین :- ہوں ۔

شیخ :۔ تو سن!

حسین :۔ ارشاد

شیخ :۔ ابھی نہیں! دل مضبوط کرلے۔

حسین :۔ خوب مضبوط ہے۔

شیخ :۔ مجھے معلوم ہے کہ تو نے کتب درسیہ امام نجم الدین نیشاپوری سے پڑھی ہیں اور انھیں کا مرید بھی ہے۔

حسین :۔ (حیرت سے) بے شک ہوں۔ پورے پانچ سال ان کے حلقۂ درس میں شریک رہا ہوں۔

شیخ :۔ تیرے دل میں ان کی کتنی وقعت ہے؟

حسین :۔ تمام عالم میں آپ کے بعد انھیں کو بہت بڑا عالم و فاضل، بہت بڑا خدا شناس اور سب سے زیادہ متقی و پرہیز گار سمجھتا ہوں۔

شیخ :۔ خیر تو جا کے حلقے میں پھر شریک ہو اور جس وقت موقع ملے ان کو قتل ....

حسین کے لئے یہ ضرب توقع سے زیادہ سخت اور کاری ثابت ہوئی۔ اس نے ایک چیخ ماری اور بے ہوش ہو گیا ــــــ لیکن شیخ کو اب اپنے اوپر پورا اعتماد تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ حسین کے دل پر اب اس کا نہیں ان کا قبضہ ہے۔ انھوں نے اسے ہوش میں لانے کی کوئی تدبیر نہیں کی۔ اسے اسی طرح چھوڑ کر وہاں سے چلے گئے۔ حسین ہوش میں آیا۔ اسے شیخ کا حکم یاد آیا۔ اس کے دل میں تاملات اور اندیشوں کی یورش شروع ہو گئی۔ لیکن دل اب سچ مچ اس کا نہیں بلکہ شیخ کا گرویدہ و حلقہ بگوش تھا۔ ہوش میں آکر وہ خود شیخ کی خدمت میں حاضر ہوا اور شیخ سے فدائیوں کا خنجر لیکر اس مشن پر روانہ ہوا جو پہلے صرف مرشد کا تھا اور اب مرشد و مرید دونوں کا۔

حسین کی باطنی حالت میں یہ انقلاب بظاہر نتیجہ ہے اس کی فطرت اور مزاج کی نرمی، سادگی اور کمزوری کا۔ زمرد کی محبت اور اس سے وصال حاصل

کرنے کے معاملے میں اس کی طبیعت کی بے قابو جذباتیت، مرشد کی اطاعت و ارادت کے سلسلے میں اس کا بے پایاں جوش ـــــ یہ دونوں چیزیں ایسی ہیں کہ اپنی نیکی اور حق پسندی کے باوجود وہ ہر عمل کی تاویل یہ کہہ کر کر لیتا ہے کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے اور مرید کے افعال کی ذمّہ داری مرشد پر ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسین کے اس انقلاب کے پیچھے مقابلتاً کہیں زبردست قوت اور بڑا طوفان شیخ کی عظیم تر شخصیت ہے جو حسین کی اثر پذیر شخصیت پر اس طرح چھا گئی اور اسے اس طرح مغلوب کر لیا کہ وہ معدوم ہو کر رہ گئی۔ حسین کی کمزوریاں اس کے انقلاب کا ایک بڑا سبب ہیں لیکن اس سے بڑا سبب شیخ کی مضبوط اور منظم و مرتب شخصیت ہے جو دوسروں کی کمزوری سے پورا پورا فائدہ اٹھانا جانتی ہے، جیسے فولاد کو تپانا اور پگھلانا بھی آتا ہے اور تپے اور پگھلے ہوئے فولاد پر چوٹ لگا کر اسے ہر سانچے میں ڈھالنا اور اس کی ہیئت کو بدلنا بھی۔ حسین کے کردار کا انقلاب اور اس کا ایک ایسے مسلک پر سرگرم سفر ہونا جو حقیقت میں اس کا مسلک نہیں، ایک پختہ اور مکمل کردار کی فتح کا اعلان ہے۔ شیخ کو یہ فتح حاصل کرنے کے لئے ان سب حربوں سے کام لینا پڑتا ہے جن سے اس کی شخصیت کو عظمت کی سند ملتی ہے۔

حسین امام نجم الدین نیشاپوری کو قتل کر چکا ہے۔ شوق کے پر اسے نیشاپور سے حلب کی طرف اڑائے لئے جا رہے ہیں لیکن اسے اپنے گناہگار ہونے کا احساس ستا رہا ہے۔ اس کا دل اور ایمان اس پر لعنت کی بوچھاڑ کر رہے ہیں۔ وہ اپنے ظالمانہ فعل کی تاویلیں و توجیہیں کرتا دریائے ندامت میں غرق شہر حلب میں داخل ہوتا ہے۔ شیخ حسین کو دیکھتے ہی سینے سے لگا لیتے ہیں اور اسے نہایت جوش سے یہ مژدۂ جانفزا سناتے ہیں کہ:-

"تو امتحان میں پورا اترا۔ اب زمرد تجھ سے زیادہ تیری مشتاق ہے۔ اس نورالانوار کے انوار ازلی نے تیرے دل پر پورا انعکاس کیا اور

تیرے جسم کی اس مشت خاک نے یہ صلاحیت پیدا کر لی کہ اس عالم نور اور سر دشبستاں کی تجلیات کی متحمل ہو سکے"

اس ارشاد پر جب حسین اپنے ظالمانہ فعل کی نسبت بعض شبہات کا اظہار کرتا ہے تو شیخ اپنی منطق سے اسے قائل اور مطمئن کر دیتے ہیں۔ اس مرحلے پر انھیں صرف ایک مرتبہ برہم ہو لے اور حسین کو غضب آلود اور آتش بار آنکھوں سے گھورنے کی ضرورت پیش آئی ہے۔ ان کے ترکش کے باقی سب تیر اس مرتبہ ترکش میں محفوظ رہتے ہیں کہ وہ حسین پر پہلے ہی اپنا وار کر کے اسے اپنا صید بنا چکے ہیں حسین مطمئن ہو جاتا ہے۔ گناہ کی ندامت اور ضمیر کی ملامت کے سب داغ شیخ کی تقریر نے اس کے دل سے محو کر دیئے۔ وہ شیخ کی ہدایت کے مطابق باغ تمنا کی بہار دیکھتا ہوا حلب سے بغداد اور بغداد سے اصفہان ہوتا ہوا فردوس بریں کی طرف جا رہا ہے —— شیخ علی وجودی کے مقصد کی ایک اور منزل یوں آسانی سے طے ہو جاتی ہے۔

شیخ علی وجودی سے تیسری بار ہم اس وقت ملتے ہیں جب حسین فردوس بریں کی سیر کے بعد آتا اور آتے ہی شیخ کے قدموں میں گر جاتا ہے۔ شیخ اسے اٹھاتے ہیں۔ اس کی پیشانی چومتے ہیں اور برابر بٹھا کر پوچھتے ہیں "اے حسین! تو لاہوت اکبر کی سیر کر آیا؟"

یہ منظر شیخ کی قیافہ دانی، دور بینی اور مقصد شناسی کے امتحان اور آزمائش کا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ انھیں حسین سے ابھی بعض سخت کام اور لینے ہیں اور اس مقصد کے حصول کے لئے انھیں حسین کی جذباتی کمزوریوں سے پورا فائدہ اٹھانا ہے۔ لاہوت اکبر کی سیر اور زمرد کی ملاقات کے بعد اس کی آتش شوق اب پہلے سے زیادہ تیز ہو گئی ہے۔ اب اس کے دل میں زمرد کے وصال کی آرزو رہ رہ کر چمکنے والی چنگاری کے بجائے ایک شعلۂ جوالہ بن گئی ہے۔ اس شعلے کو اس طرح بھڑکانا اور اس طرح مشتعل کرنا شیخ کا مقصد ہے کہ حسین کو ایک لمحے

کے لئے بھی قرار میسّر نہ آئے اور وہ اس آگ کو بجھانے کے لئے بڑی سے بڑی آگ میں کودنے سے بھی دریغ نہ کرے حسین نے شیخ کا پہلا ہی سوال اس شعلہ جوالہ کو زیادہ مشتعل کرنے کے لئے ہولئے تند کے ایک جھونکے کی حیثیت رکھتا ہے: "حسین تو 'لاہوت اکبر' کی سیر کر آیا؟" یہ سوال چشم زدن میں فردوس بریں کے وہ سارے مناظر نظر کے سامنے لے آتا ہے جن کے نظارے نے حسین کو ایک ناقابلِ فراموش لذت سے آشنا کیا تھا حسین اس سوال کا جواب دیتا ہے تو شیخ ایک دوسرے سوال سے سمندِ شوق کو ایک تازیانہ اور لگاتے ہیں :-

"اے تیرہ و تار دشتِ غبار، تو نے وہاں کیا دیکھا"؟

اور پھر دوسرے ہی لمحے یہ سوال کہ :-

"زمرّد سے ملا تھا"؟

وہ جیسے بے بس ہو کر جواب دیتا ہے :-

حسین :- (شیخ کے قدم چوم کے) ملا تھا۔ مگر ابھی سیری نہیں ہوئی۔ آہ جی بھر کے دیکھنے بھی نہ پایا تھا کہ وہ سامنے سے غائب ہو گئی۔

شیخ حسین کو یوں گداز کر کے اب پلٹا کھاتے ہیں اور مادی دنیا کے رشتوں کو توڑ کر قصرِ روحانی میں داخل ہو جاتے ہیں: "اگرچہ تو کہتا ہے مجھے یقین ہے کہ اس عالم کو تو نے آنکھوں سے دیکھ لیا۔ مگر اے حسین! میں کہتا ہوں تو نے نہیں دیکھا"۔ اور اس ارشاد کے جواب میں جب حسین اصرار کرتا ہے کہ "اے وادیٔ ایمن میں نے دیکھا اور اپنے خیال کی آنکھوں سے اس وقت بھی دیکھ رہا ہوں" تو شیخ کو جلال آجاتا ہے۔ منہ میں کف، آنکھیں سرخ، وہ جوش میں آکر کھڑے ہو جاتے ہیں اور حسین خوف سے سر سے پاؤں تک کانپ جاتا ہے۔ شیخ ایک پرجوش عارفانہ تقریر کرتے ہیں۔ باتوں ہی باتوں میں اسے اس طرح جھنجھوڑتے ہیں کہ جسم کا ہر تار جھنجھنا اٹھتا ہے۔ دل اور دماغ میں زلزلہ آجاتا ہے۔ بھڑکتا ہوا شعلہ اور بھڑک جاتا ہے اور حسین بے بس ہو کر ایک بار پھر اپنے آپ کو شیخ کے حوالے کر دیتا ہے۔

شیخ کو اپنا مقصود مل جاتا ہے اور نرمی کے ساتھ حسین کو یہ مژدہ سناتے ہیں :-

"اچھا مایوس نہ ہو۔ مجھے تیرا ایک دفعہ اور امتحان لینا ہے۔"

حسین امتحان کی تفصیل پوچھتا ہے تو شیخ بلا تامل فرما دیتے ہیں :-

"اسی وقت شہر دمشق کی راہ لے اور جس طرح بنے امام نصر بن احمد کو قتل کر کے واپس آ۔"

حسین نے ایک بار پھر اپنے شکوک کا اظہار کیا۔ شیخ نے اسے اپنی منطق اپنی شفقت، اپنے جلال اور برہمی سے اسے قائل کیا۔ وہ اپنی مہم پر روانہ ہوا۔ شیخ کے نصب العین کی ایک اور منزل نسبتاً دشوار تر منزل طے ہوئی اور اس لئے طے ہوئی کہ وہ ہر منزل کی راہ و رسم سے پوری طرح واقف ہیں اور انھیں حسب ضرورت ٹھہر ٹھہر کر راستے کے کانٹوں کو پورے اعتماد اور دلجمعی سے ہٹا ہٹا کر پورا کرتے ہیں۔

حسین اب ذرا اعتماد اور جرأت کے ساتھ دمشق چلا اور زیست و مرگ کو بڑی آسانی سے طے کر کے بہت جلد حلب واپس آ گیا۔ شیخ نے اسکی کارگزاری کی داد دی اور اس کی پیٹھ ٹھونک کر کہا۔ "حسین! تو مراحلِ یقین کو بہت جلد طے کر رہا ہے۔"

اس ملاقات میں حسین نے شیخ کے سامنے بعض باتوں پر حیرت کا اظہار کیا تو انھوں نے "مسکرا کر" اس کی تشفی کر دی۔ شیخ نے جس مسکراہٹ سے پہلے پہل حسین کا خیر مقدم کیا تھا اس کی ضرورت انھیں آج سے پہلے پیش نہیں آئی تھی اور شیخ کے پاس جتنے حربے ہیں ان میں سے کسی کو بلا ضرورت اور بلا مصلحت استعمال کرنا ان کے شاطرانہ مسلک کے خلاف ہے۔

اس کے بعد حسین اور علی وجودی کے درمیان مختلف مسائل پر باتیں ہوتی ہیں حسین نے شیخ کی ارادت کے زمانے میں بعض ایسی باتیں دیکھی ہیں جن سے اس پر اب بھی حیرت طاری ہے۔ وہی حیرت بار بار لفظ بنکر اس کی زبان سے

نکل جاتی ہے۔ اور شیخ محل اور ضرورت کے مطابق منطق، دلیل، طلاقتِ لسانی برہمی، جلال سے اس کی تشفی کرتے رہتے ہیں اور ان کے یہ بدلتے ہوئے تیور برابر حسین کے جذبات میں مدو جزر اور حرارت و برودت پیدا کر کے اس کے توازن میں خلل ڈالتے رہتے ہیں ــــــ یہاں تک کہ وہ اضطراری طور پر وہی کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے جو شیخ اس سے چاہتے ہیں۔ آج کی ملاقات کے خاتمے پر بھی حسین حسب معمول شیخ کے قدم چوم کے اُن سے رخصت ہوتا ہے۔

حُسین کی ("مرید" حسین کی) شیخ علی وجودی سے ("مرشد" وجودی سے) یہ آخری ملاقات ہے۔ اس ملاقات کے بعد شیخ اپنے اندازِ خاص میں ہمارے سامنے بھی نہیں آتے۔

حُسین خود شاہ کے دربار میں حاضر ہوتا ہے اور اپنے جذباتی جوش اور عدم توازن کی وجہ سے "مردودِ ازلی" قرار دیا جاتا ہے اور زمرد اور طلغان خاتون کی سازش میں یہ جانے بغیر شریک ہو جاتا ہے کہ جو کچھ وہ کر رہا ہے اس کا مقصد کیا ہے ــــــ یہاں تک کہ فردوسِ بریں میں قیامت برپا ہوتی ہے اور تاتاری سپاہی اپنی تلواروں سے باطنیت کا سارا طلسم توڑ دیتے ہیں۔ اسی افراتفری میں مرید اور مرشد ایک بار پھر ملتے ہیں لیکن اس مرتبہ مرشد کا حال دگرگوں ہے۔ ایک تاتاری سپاہی ان کی گردن میں صافہ باندھے انھیں کھینچے لئے جا رہا ہے حسین شیخ کو تاتاری کے پنجے سے چھڑاتا ہے۔ شیخ اس وارفتگی کے عالم میں بھی اپنی عظمت کو فراموش نہیں کرتا اور حسین سے یوں مخاطب ہوتا ہے:-

"آہا! حسین! مجھے تیری جستجو تھی جب قلعہ التمونت سے نکالے جانے کی خبر معلوم ہوئی تو مجھے بڑا صدمہ ہوا۔ افسوس! اگر تو میرے پاس چلا آتا تو اس طرح ناکام نہ رہتا:"

حُسین کو بھی "ڈرامہ کھیلنے" میں مہارت ہو چکی ہے۔ شانِ عقیدت سے کہتا ہے:-

"آپ کو غیب کی باتیں معلوم ہو جاتی ہیں۔ آپ نے سیر لاہوتی میں بیشک

دریافت کرلیا ہوگا کہ میں کن پہاڑیوں اور گھاٹیوں میں سر ٹکراتا پھرتا تھا۔"

لیکن شیخ حسین سے بڑا ایکٹر ہے۔ حُسین کی طرف سے بدگمان ہو جانے کے باوجود اپنے حربوں کے استعمال سے غافل نہیں ہوتا اور کہتا ہے۔" وہ سیر لاہوتی اسی وقت ہوتی ہے جب انسان توجہ قلبی سے کام لے۔"

حسین کے ایک سوال کے جواب میں شیخ کی زبان سے نکلتا ہے۔" اتنا جاننے پر بھی تو عالم ارواح کے رموز سے ناآشنا ہے۔ جن لوگوں کو ان رموز میں کمال حاصل ہوتا ہے انھیں کو اپنی خبر نہیں رہتی۔ سُنا نہیں کہ ؎

گہے بر طارم اعلیٰ نشینم
گہے بر پشت پائے خود نہ بینم"

یہاں تک شیخ کی شخصیت کا آہن حوادث کی گرمی سے نہیں پگھلا۔ جب حسین پے درپے کئی کچوکے دیتا ہے تو اس میں ذرا سی نرمی پیدا ہوتی ہے اور شیخ جو اب تک کسی سہارے کا محتاج نہیں تھا امید کا سہارا لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

"اور ایسے ظالمانہ احکام کے بجالانے میں تمھیں تامّل نہیں۔"

یہ گرمی آہستہ آہستہ اس آہن کو اور نرم کرتی ہے اور شیخ کو ایک اور سہارا لینا پڑتا ہے۔ وہ شرما کر، لاجواب ہو کر اور سر جھکا کر کہتا ہے:۔

"مگر جو کچھ ہو تمھیں رحم سے کام لینا چاہیے۔ ظلم خدا کو پسند نہیں۔"

حسین نے کوئی اور مایوس کن جواب دیا تو شیخ نے اپنی ساری قوتوں کو مجتمع کرنے کی کوشش کرتے ہوئے ایک اور سہارا لیا:۔

"مگر میرے تمھارے ساتھ ایسے تعلقات رہ چکے ہیں کہ مجھے تم سے بے رحمی کی امید نہیں۔"

شیخ کو ماحول کی گرمی پگھلاتی جارہی ہے لیکن اس گرمی سے حسین کا اعتماد اور بڑھ رہا ہے۔ وہ پگھلتے ہوئے آہن کو کاری سے کاری ضرب لگاتا جارہا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی ایک ضرب آہن کی سل کو پاش پاش کر دیتی ہے اور شیخ

خوف سے تھرتھراکر حسین کے قدموں پر گر پڑتا ہے اور چلاتا ہے۔ "رحم رحم" قدرت کا انتقام کتنا بھیانک ہے اور اس سے زیادہ بھیانک حسین کا انتقام جس نے خنجر بھونک بھونک کے اور آزار دے دے کے شیخ کا کام تمام کیا۔

اور یوں خیر شر پر غالب آیا ——— لیکن مغلوب ہونے سے پہلے "شر" نے یہ دکھا دیا کہ خیر کی قوتیں اس کے سامنے کتنی ہیچ، کتنی ناکارہ اور کتنی طفلانہ ہیں۔ اگر اتفاقات خیر کا ساتھ نہ دیں تو شر کو مغلوب کرنا آسان نہیں۔ شیخ علی وجودی کی شخصیت اور اس کی سیرت ایک ایسا فتنہ ہے جسے حسین زیر نہ کرسکتا۔ اگر بہت سی قوتیں اس کی کمک کو نہ آتیں اور اس فتنے کو فتنہ بنانے میں شرر نے بڑی فنی چابک دستی دکھائی۔

اُمراؤ جان ادا سے ٹیڑھی لکیر تک

اُمراؤ جان آدا سے ٹیڑھی لکیر تک ـــــ اس تقریباً ۳۵ سال کی مدت میں اُردو میں بیشمار ایسی چیزیں لکھی گئیں جنھیں محض آسانی کے خیال سے یا محض اس لئے کہ شاید کسی کو سوچنے کی فرصت نہیں تھی، ناول کہا گیا۔ ان اَن گنت ناولوں میں سے اکثر صرف اس لئے لکھے گئے کہ ایک خاص عمر کے لوگ خلوت میں بیٹھ کر ان سے عشق و رومان کے سبق سیکھیں، یا ایک خاص مذاق کے لوگ جلوت میں ان کے عاشقانہ شعر پڑھ کر انھیں اپنے واردات کی کسوٹی پر کسیں۔ اس طرح کے سستے بادامی کاغذ پر چھپے ہوئے عاشقانہ ناولوں کے علاوہ اور بھی طرح طرح کے ناول لکھے گئے۔ اصلاحی ناول، تاریخی اور مذہبی ناول، اخلاقی ناول، جاسوسی ناول لیکن ان میں سے ہر ایک کی پرورش زندگی سے دور، اور اکثر بہت دُور صرف تخیل اور رومان کی دنیا میں ہوئی ہے ـــــ نہ ان میں زندگی ہے اور نہ فن اور نہ ان دونوں چیزوں کے باہمی رشتہ کا احساس۔

لیکن خس و خاشاک کے اس ڈھیر میں کہیں کہیں کوئی موتی بھی چمک جاتا ہے۔ ان نام نہاد ناولوں میں کچھ ایسے بھی ہیں جنھیں صحیح معنوں میں ناول کہا جا سکتا ہے، زندگی کے مصوّر اور فن کے ترجمان ـــ اس طرح کے ناولوں میں پہلا ناول مرزا رسوا کا ناول امراؤ جان آدا ہے۔ امراؤ جان آدا ایک ایسے دَور کا ناول ہے جب ناول کے ہر باب کے عنوان کے لئے کسی پھڑکتے ہوئے شعر کا لکھنا ضروری تھا اور سنجیدہ سے سنجیدہ مکالموں میں شعر گوئی اور شعر خوانی کی جودت کو فن کا ایک لازمی جزو

سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ امراؤ جان ادا کے ہر باب کا عنوان بھی ایک شعر ہی۔ مکالموں کی حاضر جوابی بھی شعروں کی کثرت کا لباس پہن کر سامنے آتی ہے لیکن عنوان اور مکالمے کے درمیان آنے والے ان شعروں میں ایک ایسی بات ہے جو اس سے پہلے کہیں نہیں ملتی۔ یہاں عنوان کا ہر شعر باب میں آنے والے واقعات کا خلاصہ اور اس کی تفسیر ہے اور زبان سے نکلا ہوا ہر شعر کسی نفسیاتی کیفیت کا ترجمان۔ امراؤ جان ادا ایک مٹی ہوئی معاشرت کی تصویر ہے۔ لیکن اپنے پیش رو مصوروں کی تصویروں سے بالکل مختلف۔ اس تصویر میں نہ اصلاح کی خواہش کی رنگینی ہے نہ طنز کے جذبہ کی شوخی۔ یہاں حقیقت شعاری کا وہی مفہوم ہے جو حقیقت میں ہونا چاہیئے۔ کرداروں میں سے نہ کوئی فرشتہ ہے نہ شیطان۔ ہر ایک انسان ہے اور دوسرے انسان سے مختلف۔ ہر ایک کے اپنے اپنے خط و خال ہیں جو اسے دوسروں سے الگ کرتے ہیں۔ پھر انسانی افعال اور اس کے جذبات میں تحت الشعور کا جو عمل ہے اس کا نمایاں احساس بھی اس ناول میں ہمیں سب سے پہلے نظر آتا ہے اور اس طرح مجموعی حیثیت سے امراؤ جان ادا اردو کا پہلا ناول ہے جس میں زندگی اور فن ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر قدم بہ قدم چل رہے ہیں۔ زندگی فن کو راہ دکھاتی ہے اور فن زندگی کو اس کی حدوں میں رکھ کر بھی اسے وہ بلندی دیتا ہے جہاں عام نظر نہیں پہنچتی۔ ناول بہت مختصر ہے۔ زندگی کے ایک بہت ہی محدود پہلو کی ترجمانی کرتا ہے۔ اصلاح کا دعویٰ نہیں کرتا۔ طنز سے دامن بچا کر چلتا ہے، پھر بھی فن کے لطیف منصب کو پورا کرتا ہے اور اسی لئے ناولوں کے لئے ایک روشن منارہ ہے ــــ ـ ـ ـ اب اس کا کیا علاج کہ راستہ چلنے والے پھر بھی پر خطر راہوں پر چلیں، کانٹوں سے الجھیں اور زندگی اور فن دونوں کے جسم کو لہولہان کرتے رہیں۔

امراؤ جان ادا کے بعد کئی سال ناول نگاری کی اسی بے راہ روی کے سال ہیں۔ بہت دن تک ناول کی دنیا میں اندھیرا ہی اندھیرا چھایا رہتا ہے کہ پھر ایک

مرد دانا آتا ہے، کانٹوں کو راستے سے ہٹاتا ہے اور باقی سب راہوں کو چھوڑ کر صرف زندگی کی سیدھی سچی راہ پکڑتا ہے۔ یہ مرد دانا پریم چند ہے۔ پریم چند نے کئی ناول لکھے اور ان میں سے ایک گئودان ہے۔ گئودان اس زمانہ کا ناول ہے جب دیہاتی اپنے دکھوں سے تھک ہار کر سکھ کی کھوج میں شہر آنے لگے تھے۔ جب الیکشن اور ممبری کا چرچا سب سے بڑی سیاسی بات تھی۔ جب مل کھل رہے تھے۔ اور سرمایہ دار کو غریبی کا خون چوسنے کا ایک نیا شکنجہ ہاتھ لگا تھا۔ اس ناول میں ان حالات کی پیدا کی ہوئی ساری فضا کا جو اثر دیہات اور شہر پر پڑ رہا تھا اس کا عکس ہے لیکن اس کے علاوہ دیہاتی سماج کے ہر چھوٹے بڑے پہلو کی تفصیل بھی ہے۔ یہاں امراؤ جان آدا کی طرح مصنف نے بڑی دور تک پھیلی ہوئی زندگی میں سے صرف ایک چیز لے کر اس سے اپنی محفل نہیں سجائی۔ وہ تو ساری کی ساری زندگی کو، اس کے دکھوں کو، سکھوں کو، اچھائیوں کو، برائیوں کو ان کے اصلی روپ میں پیش کرنا چاہتا ہے۔ اور اس لئے اسے یہ گوارا ہی نہیں کہ اس میں سے کچھ چھوٹ جائے۔ ناول کے متعلق ایک مشہور نقاد نے کہا ہے کہ "اچھے ناول میں ہیئت، ترتیب اور تنظیم کا ہونا لازمی ہے۔ لیکن اگر کسی ناول میں ہیئت کی ترتیب و تنظیم نہیں لیکن وہ زندگی سے بھرپور ہے تو وہ یقیناً اچھا ناول ہے۔" گئودان کا فن بھی دوسری قسم کا فن ہے۔ غیر منظم، غیر مرتب، لیکن زندگی سے بھرپور، جہاں ایک خاص طرح کی زندگی کا ہر پہلو ہے اور ہر پہلو کی ہر چھوٹی سے چھوٹی تفصیل ہے۔ یہاں تک کہ جس زندگی کو ہم نے کبھی دیکھا تک نہیں وہ ہمارے لئے مدتوں کی دیکھی بھالی مانوس زندگی بن جاتی ہے۔ اس زندگی میں ہماری ملاقات ان گنت آدمیوں سے ہوتی ہے اور ناول ختم کرتے کرتے سب ہمارے لئے جانے پہچانے بن جاتے ہیں۔

گئودان کے بعد پھر کئی برس تک کوئی اچھا ناول نہیں دکھائی دیتا۔ زندگی بھی اس حد تک بدل جاتی ہے کہ اس کا پہچاننا بھی دشوار بن جاتا ہے۔ کسی ملک کی زندگی اس کی اپنی زندگی نہیں رہتی۔ اس کا ناتا بہت دور دور تک ساری دنیا

میں پھیلی ہوئی زندگی سے جا ملتا ہے۔ سیاست میں بھی اور معاشی حالات میں بھی۔ ساری دنیا کا نظام ایک نظام بن جاتا ہے۔ یورپ کی پہلی جنگ عظیم کے بعد ساری دنیا میں ایک ذہنی خلفشار پیدا ہو گیا۔ مذہب، اخلاق، سیاست، تمدن، سب کی بنیادیں متزلزل ہو گئیں۔ پرانی قدریں بے جان اور بے حقیقت ہو گئیں، نئی قدروں کی تشکیل نہیں ہوئی۔ اور انسانی ذہن میں بوکھلاہٹ اور انتشار پیدا ہونے لگا۔ جب دنیا کے لئے مشترک قدریں اور مشترک حقیقتیں باقی نہ رہیں تو ہر شخص اپنی ایک قدر بناتا اور ایک نئی حقیقت تلاش کرتا ہے۔ اور اس انتشار اور افراتفری میں ان گنت قدریں بن جاتی ہیں۔ لاتعداد حقائق پیدا ہو جاتے ہیں اور انسانی ذہن کے لئے کوئی ایسی راہ باقی نہیں رہتی جس پر چل کر وہ امن اور سکون محسوس کر سکے۔ اپنے زمانہ کا ادب بھی اسی طرح کے انتشار کی تصویر ہوتا ہے۔ لیکن اس انتشار سے ادب کو موضوع کے اعتبار سے جو نقصان پہنچتا ہے اس کی کمی ہیئت سے پوری کی جاتی ہے۔ فن میں نئی نئی راہیں نکلتی ہیں۔ گو دآن کے بعد کے کوئی دس سال زندگی کے اسی انتشار کے سال ہیں۔ اور اس دس سال کے آخر میں اس انتشار کی ایک بہت مختصر ہلکی پھلکی لیکن پر خلوص اور فنکارانہ تصویر ہمیں سجاد ظہیر کے ناول 'لندن کی ایک رات' میں نظر آتی ہے۔ اس مختصر سے ناول میں کرداروں کے عمل اور ان کے جذباتی ہیجان کے پیچھے کوئی نہ کوئی نفسیاتی گرہ ہے۔ زندگی کے پس منظر میں ہر وقت اس کے انتشار کا احساس ہے۔ سیاست اور زندگی میں یکایک جو گہرا ربط پیدا ہو گیا ہے اس کا پرتو ہے۔ جنس اور اس کے مسائل کو ایک علمی نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ فلسفۂ اخلاق پرانے رسوم و قیود کا نہیں بلکہ فطرت کا پابند ہے۔ اس ناول کا انداز سرتاسر فکری ہے اور اسی فکری انداز نے ہندوستانی اور اس سے باہر یورپ کے ذہن کی الجھنوں کی مصوری کی ہے۔ کہیں کہیں اس میں اس سیاسی اور معاشی نقطۂ نظر کی جھلک بھی ہے جو زندگی سے بھی زیادہ ادب پر چھا جانے کی کوشش میں مصروف ہے۔ لندن کی ایک رات، یورپ اور انگلستان کے دئے ہوئے نئے فن کا ترجمان بن کر

ہمارے سامنے آیا ہے۔ اس میں جوائس کے "یولی سس" کا انداز بھی ہے اور پروست کے نئے نفسیاتی فن کا بھی۔

لندن کی ایک رات کے بعد، سات برس تک کوئی ایسا ناول نہیں لکھا گیا جسے فنی حیثیت سے کوئی امتیازی جگہ دی جا سکے۔ ۱۹۴۳ء میں کرشن چندر کا شکست شائع ہوا۔ اور اس کے متعلق پڑھنے والوں میں متضاد قسم کی رائیں پھیلیں، بہت اچھی بھی اور بہت بُری بھی۔ لیکن حقیقت میں شکست میں کئی ایسی خصوصیتیں تھیں جو فن کی حیثیت سے اردو کے ناول میں اس سے پہلے تقریباً نہ ہونے کے برابر تھیں۔ شکست، گئو دان کی طرح زندگی سے بھرپور نہیں لیکن وہ ایک ایسی چھوٹی سی دنیا ہے جو ہمیں تھوڑی دیر کے لئے صرف اپنا بنا لیتی ہے اور ہم اس میں کھو جاتے ہیں۔ فن کے نزدیک یہی ایک ایسی چیز ہے جو شکست کو ممتاز بناتی ہے لیکن اس کے علاوہ بھی کچھ چیزیں ہیں۔ ناول کے نئے فن میں مرکزی حیثیت واقعات کے بجائے کرداروں کو حاصل ہوتی جا رہی ہے۔ زندگی ان کرداروں کے گرد گھومتی ہے اور یا تو کردار کے اوّلین نقش کو زیادہ واضح کرتی رہتی ہے یا اسے ارتقائی منزلیں طے کرنے میں مدد دیتی ہے۔ شکست پہلی قسم کی کردار نگاری ہے۔ کردار واقعات سے متاثر ہوتے ہیں۔ ان میں تبدیلی کی خواہش پیدا ہوتی ہے اور اس نئی خواہش اور اصل فطرت میں ایک کشمکش شروع ہوتی ہے۔ اس کشمکش کی مصوری محض حقائق کی مصوری سے کہیں زیادہ گہرائی اور بلندی ہوتی ہے۔ شکست اسی نئے فن کا ترجمان ہے۔ یہاں بھی رومانی فضاؤں کے باوجود ہر جگہ اسی ذہنی انتشار کا پرتو ہے جو زمانہ کا ایک عام عطیہ ہے۔

شکست کے دو برس بعد گریز، یورپ اور انگلستان کی زندگی کے ایک پرشور زمانہ کا ناول ہے اور اسے پڑھ کر اس سیاسی اور معاشی فضا کا ایک منتشر سا خاکہ ہمارے سامنے آتا ہے جو یورپ کے اثرات نے ساری دنیا میں عام کر دی۔ اس ناول میں جنسی حقائق کے بیان میں بھی نسبتاً زیادہ آزادی ہے اور اس آزادی کے پیچھے

فرائڈ کے اس نفسیات کا سہارا ہے جو ناول کے فن میں اب رفتہ رفتہ ایک معمولی سی چیز بنتی جا رہی ہے۔

اور پھر گریز کے تقریباً دو سال بعد "ٹیڑھی لکیر" چھپا ٹیڑھی لکیر بھی زندگی سے زیادہ کردار کا ناول ہے۔ ایک خاص کردار اپنی پیدائش سے لیکر جوانی تک کچھ خاص طرح کے حالات میں سے گزرتا رہتا ہے۔ اور زندگی کی مختلف منزلوں میں پیش آنے والے یہ چھوٹے بڑے واقعات اس کی سیرت کی تشکیل کرتے ہیں۔

عصمت چغتائی نے اپنے ناول کی بنیاد اسی نفسیاتی حقیقت پر رکھی ہے اور اس کے علاوہ تحت الشعور کے عمل کو انسانی زندگی اور اس کے افعال سے جو گہرا تعلق ہے مختلف قسم کے ماحول سے انسانی ذہن میں جو نفسیاتی گتھیاں پڑ کر اسکے قدم قدم پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ عصمت نے اپنے ناول میں برابر ان نفسیاتی نکات کو ذہن میں رکھا ہے۔ ہماری زندگی میں سیاست، اقتصادیات، فکر اور تخیل جس طرح گھلے ملے ہیں عصمت کی نظر ان سب پر ہے۔ لیکن اس سے بھی زیادہ انکی نظر اس فطرت پر ہے جو اپنے اظہار کے لئے سماجی قوانین کے جواز کی پابند نہیں عصمت کا یہ ناول بھی پریم چند، سجاد ظہیر، کرشن چندر اور عزیز احمد کی طرح آگے بڑھتی ہوئی زندگی اور نت نئی راہیں اختیار کرتے ہوئے فن کا ہم عنان ہے۔ یہاں بھی صرف اسی زندگی کو اپنا موضوع بنایا گیا ہے جس کے رگ و پے میں لکھنے والے کا ذہن اپنی جگہ بنا چکا ہے۔ اسی زندگی کو غور و فکر نے نئے فن کے ڈھانچے میں ڈھالا ہے۔

اور اس طرح امراؤ جان آدا سے ٹیڑھی لکیر تک ہمارے ناول نے بہت کچھ کھویا ہے۔ لیکن اس نے کچھ پایا بھی ہے۔ گنتی کے چند ناولوں کے سوا باقی سب ناول نہ زندگی کے ہم عنان ہیں نہ فن کے۔ وہ ایک کے نام پر دھبہ ہیں اور دوسرے کی نزاکت پر بار۔ انھوں نے زندگی میں پست قدروں کا ساتھ دیا ہے۔ اور فن میں سستے اور کھوکھلے معیار کی تبلیغ کی ہے۔ انھوں نے ادب کو آگے بڑھنے سے روکا ہے اس کی راہ میں روڑے اٹکائے ہیں۔ یہ سب کچھ ہمارے لئے زیاں ہے لیکن کچھ

سود بھی ہے اور وہ سود گنتی کے یہ چند ناول ہیں۔ انھیں دیکھ کر ناول کے مستقبل کے متعلق امید افزا احکام لگائے جاسکتے ہیں۔ اس لئے نہیں کہ یہ ناول ناول نگاری کی معراج ہیں یا انھیں دوسری زبانوں کے اچھے ناولوں کے مقابلہ میں رکھا جاسکتا ہے بلکہ اس لئے کہ ان میں بعض ایسی خصوصیتیں ہیں کہ جن میں جلا ہو جائے تو ان کا ناول نگاری کی معراج بننا کچھ مشکل نہیں۔ ان پانچ چھ ناولوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک میں ناول لکھنے والے نے صرف اس زندگی کے متعلق کچھ کہنے کی کوشش کی ہے جو اس کی اچھی طرح دیکھی بھالی ہوئی ہے۔ پھر ایک دوسری خصوصیت ان سب ناولوں کی یہ ہے کہ ایک مخصوص اور محدود زندگی کے مصور اور ترجمان ہونے کے باوجود ایک ہی جگہ ٹھیرے ہوئے نہیں ہیں انکی کمزنگی میں بھی وسعت اور پھیلاؤ ہے۔ ان میں حرکت ہے۔ زندگی کی ساری ہل چل اور اس کا تنوع ہے۔ وہ ہر قدم پر زمانہ کے ساتھ چلے ہیں۔ زندگی کی ساری پیچیدگیوں کو جس میں سیاست، معیشت، علم، ادب، فکر اور تخیل سب ایک دوسرے میں گھلے ملے ہیں، انھوں نے اپنے اندر سمویا ہے۔ ایک مخصوص موضوع اور مقصد کی تفسیر اور تنقید کر کے بھی ان میں سے کسی نے زندگی کے مربوط رشتہ کو ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ ایک تیسری اہم خصوصیت ان سارے ناولوں میں یہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک میں فن اور اس کی نزاکتوں کا شدید احساس ہے۔ فن کے ہر اچھے تجربہ کو اپنی چیز سمجھ کر اپنایا گیا ہے اور لکھنے والے کا ذہن ہر آن ایک نئے تجربہ کا خیر مقدم کرنے کے لئے کھلا ہوا ہے۔ ابتدائی ناولوں میں اہمیت صرف واقعات کو دیجاتی تھی۔ واقعات کی اہمیت ذرا آگے چل کر کرداروں نے لے لی۔ پھر کردار نگاری کے مختلف اصول بنے۔ کبھی ناول نگار کردار کو ایک واضح نقش کی طرح شروع ہی میں ہمارے سامنے لاتا ہے اور پھر ناول کے واقعات اس نقش کے اثر کو گہرا کرتے رہتے ہیں۔ کبھی کرداروں کی سیرت ایک بے نقش کاغذ کی طرح ہے جس پر زندگی کے مختلف واقعات بدلتے ہوئے ماحول اور فضا میں اپنا نقش چھوڑتی رہتی ہیں اور

یہ سادہ صفحہ رنگین بن جاتا ہے۔ کردار ایک واضح نقش کی صورت میں ابھرتا ہے۔ کبھی یہی کردار شعور کی رو میں بہتا ہے اور بے خودی کے مختلف لمحوں کے تار پود کو جوڑ کر ہم اس کی زندگی اور سیرت کا ایک واضح نقش خود بنا لیتے ہیں۔ پھر کہیں فن زندگی کو ایک مسلسل داستان بنا کر دکھاتا ہے۔ کہیں سچے واقعات کا ایک ہجوم ہے۔ اور کہیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک جلوس نکل رہا ہے اور ہم گزرتے ہوئے جلوس کو بیٹھے دیکھ رہے ہیں۔ کہیں ناول کی ہیئت اور ربط و نظم کو سب سے بڑا فن سمجھا گیا ہے، اور کہیں کسی مخصوص ہیئت کا فقدان ہی سب سے بڑا فن ہے۔ مختصر یہ کہ ان میں سے ہر ناول فن کا ایک نیا تجربہ ہے۔ اور فن کے نئے تجربے کرنے کی خواہش فن کی پختگی کی پہلی منزل ہے۔

لیکن انھیں اچھے ناولوں میں ایک بہت بڑی کمی بھی ہے۔ ہمارے اچھے ناول نگاروں نے بھی اکثر یہی سوچا ہے کہ فن ایک ہلکی پھلکی سی چیز ہے۔ اس کے لئے محنت مشقت ضروری نہیں۔ یہ خونِ جگر کا طالب بھی نہیں اور یہ ایسی چیز بھی نہیں جسے اپنا بنا کر فنکار اپنے آپ کو زندۂ جاوید بنا لیتا ہے۔ ہمارے اچھے ناول نگار بھی اپنے ناولوں میں جابجا جن سیاسی عقیدوں اور نفسیاتی اور جنسی حقیقتوں کے چھینٹے دیتے ہیں۔ ان سے اکثر یہ شبہ ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ ان کے فکر اور محسوسات میں رچا بسا ہوا نہیں ہے۔ جو کچھ کہا جا رہا ہے اسے کہنے والے نے اپنی ذات اور شخصیت کی آنچ دے کر پختہ نہیں کیا اور اس لئے یہ صدا اکثر کھوکھلی سی معلوم ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تکدر بھی پیدا کرتی ہے۔ اس کے باوجود یہ گنتی کے چند ناول اَن گِنت، بے حد گھٹیا، نِسبتاً بہتر یا غنیمت ناولوں کے جھرمٹ میں نمایاں طور پر چمکتے ہیں۔ ان میں زندگی کی سچائی بھی ہے اور فن کا خلوص بھی۔ ان سب میں کچھ باتیں ایسی ہیں کہ بے اختیار انھیں سراہنے کو جی چاہتا ہے۔ لیکن ایسا شاید کوئی بھی نہیں جسے بار بار بے اختیار پڑھنے کے لئے جی تڑپے۔ ناول کی بلند ترین منزل یہی ہے۔ اور ابھی ہمارے ناول بیحد قابلِ تعریف ہونے کے باوجود اس منزل سے دُور ہیں ۔

تقسیم کے بعد ناول

تقسیم کے بعد کی مدت کو ادبی تاریخ کے نقطۂ نظر سے عجیب عجیب نام اور لقب دیئے گئے ہیں۔ کوئی اسے ادب کا دورِ جمود کہتا ہے، کوئی دَورِ انحطاط۔ کسی کے نزدیک یہ دَور ترقی پسندی کے زوال اور رجعت کے عروج کا دور ہے اور کسی کو یہ دَور نئے تقاضوں اور نئے تجربوں کا دَور نظر آتا ہے۔ مختصر یہ کہ جتنے منہ اتنی باتیں اور پھر مزے کی بات یہ ہے کہ ہر "مبصر" اور "نکتہ سنج" کے ذہن میں اپنے استعمال کئے ہوئے لفظ کا ایک خاص مفہوم ہوتا ہے اور اسی لئے الفاظ کی نئی نئی تاویلیں کی جاتی ہیں لیکن الفاظ کی اس پیچیدگی، تنوع اور رنگینی کی طرف سے آنکھیں بند کر کے اگر دس سال کی ادبی زندگی پر تبصرہ کرنیوالا صرف اس دَور کی تخلیقات کی مقدار پر نظر رکھے تو الفاظ کی تاویل میں کسی طرح کے اختلاف کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ نوعیت کے اعتبار سے ادب کے اس دور کو مختلف اور متضاد نام دینے والوں میں خواہ کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو اس بات پر سب متفق ہوں گے کہ اس دَور میں نثر اور نظم دونوں میں کثرت سے لکھا گیا اور تخلیق کی اس کثرت اور افراط میں بلاشبہ پہلا نمبر ناول کا ہے۔

تقسیم کے بعد کے زمانے میں اردو میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں اتنے اردو ناول کی تاریخ کے کسی دَور میں بھی نہیں لکھے گئے۔ شرر اور سرشار کا ناول خیز دَور بھی کثرت اور تنوع کے اعتبار سے اس دور کا حریف نہیں ٹھہرتا۔ اس اجمال کی تفصیل، مزاجوں کے اختلاف اور رغبتوں اور نفرتوں کے فرق کی بنا پر

دلچسپ بھی ہوسکتی ہے اور بقول شخصے BORING بھی۔ گو تبصرہ نگاری کے منصب و مسلک میں مجبوری، بے لبی اور بے حسی کی منزلوں سے گزر کر سرِ تسلیم خم کرنے کی منزل آتی ہے اس میں ہر رطب و یابس قابلِ قبول بن جاتا ہے۔

اس دور میں جتنے ناول لکھے گئے، ان میں تاریخی، معاشرتی، اخلاقی اور نفسیاتی —— مختلف طرح کے ناول شامل ہیں لیکن ناولوں کو ان خانوں میں تقسیم کرنے کی منزل ذرا بعد میں آتی ہے۔ ان سے بھی پہلے ان ناولوں کا نمبر ہے جنھیں ہم فسادات کے افسانوں اور نظموں کی طرح فسادات کے ناول کہہ سکتے ہیں۔ فسادات کے ان ناولوں کا موضوع تقسیم سے ذرا پہلے اور اس کے ذرا بعد کا وہ مختصر زمانہ ہے جس میں انسان نے جی بھر کے انسانی خون سے ہولی کھیلی اور اپنے لباس کے ساتھ، اپنے جسم و روح تک کو اس کی سُرخی میں آلود کیا۔ ہمارے ناول نگاروں نے فسادات پر جتنے ناول لکھے اُن میں 'انسان مر گیا' (رامانند ساگر) 'رقصِ ابلیس' (ایم۔ اسلم) 'پندرہ اگست' (رشید اختر ندوی) 'خاک اور خون' (نسیم حجازی) 'مجاہد' (رئیس احمد جعفری) اور 'خون'، 'بے آبرو' اور 'فردوس' (قیسی رام پوری) اسی سلسلے کی زیادہ معروف اور مقبول کڑیاں ہیں —— یہ ناول اس محدود اور مخصوص طبقے کے پڑھنے والوں کو چھوڑ کر جو ہر چیز کو فنّی محاسن کی ترازو میں تولتے ہیں، عموماً پسند کیے گئے اور ان میں سے بعض کئی کئی مرتبہ چھپے لیکن حقیقت میں ان کی یہ مقبولیت ان کی ادبی حیثیت اور مرتبہ کی بنا پر ہرگز نہیں۔ یہ قبولِ عام سرتاسر جذباتی تاثراتی ہے۔ ان ناولوں میں لکھنے والوں نے واقعات کے جو نقشے کھینچے ہیں، ان میں قاری کو کبھی اپنے مشاہدات، تجربات و احساسات کی سچی اور کبھی مُبالغہ آمیز تصویر ملتی ہے اور ان انسانیت سوز واقعات میں جن سے ان ناولوں کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے، اسے اپنے اخلاقی و مذہبی احساسات کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ اس لئے وہ انھیں دلچسپی اور بعض اوقات رقّت کے ساتھ پڑھتا ہے۔ ناول نگاروں نے اپنے تخیّل سے زندگی کے ان خونیں مرقعوں میں جو رنگ

بھرے ہیں، انھوں نے ان ناولوں کو عام قاری کے لیئے اور بھی زیادہ پرکشش بنایا ہے۔ حوادث نے عام ذہن میں اضطراب اور ہیجان کی جو کیفیت پیدا کی ہے ہمارے ناول نگار نے اس سے پورا فائدہ اٹھایا ہے اور ابھری ہوئی چوٹ کو اور زیادہ ابھارا ہے۔ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ان ناولوں میں کہیں کہیں ایسی چیزیں بھی ہیں جن سے اچھی اخلاقی قدروں کو سہارا ملتا ہے اور جو زخموں پر نمک پاشی کرنے کے بجائے اُن پر مرہم رکھتی ہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے یہ ناول فن کی اقدار کے لیئے ترقی کے بجائے تنزل کا پیش خیمہ ہیں۔ ان ناولوں کی ساخت و ترتیب میں فکر کی گہرائی اور احساس فن کے بجائے ایک خاص طرح کی شعبدہ بازی ہے اور اس طرح فنی نقطۂ نظر سے یہ ناول ایک تکلیف دہ استحصال EXPLOITATION کے مظہر ہیں۔

یوں غور کیا جائے تو ہمارے موجودہ دَور کی پوری ناول نگاری اسی استحصال کا عکس ہے۔ یہ اور بات ہے کہ فسادات کے ناولوں کے علاوہ جو ناول لکھے گئے ہیں ان میں اس کا صَرف اس فیّاضی اور دریا دلی سے نہ کیا گیا ہو۔ فسادات کے ناولوں کے علاوہ جو مختلف طرح کے ناول لکھے گئے ہیں ان میں سب سے زیادہ مقبولیت "تاریخی" ناولوں کو حاصل ہوئی اور سچ مچ ہمارے ناول نگاروں نے توجّہ بھی اسی طرح کے ناولوں پر صرف کی ہے۔ فسادات کے ناولوں کا زور ختم ہونے کے بعد اُردو میں تاریخی ناولوں کی ایسی یورش ہوئی کہ اُردو داں طبقہ شاید کچھ مدّت کے لیئے یہ بھول ہی گیا ہو کہ ناول تاریخی ہونے کے علاوہ بھی کچھ ہو سکتا ہے جیسے ہماری معاشرتی اور مجلسی زندگی میں داستان کبھی تنہائیوں کی رفیق و دمساز اور مجلسوں اور محفلوں کا سرمایۂ سرور و انبساط تھی اسی طرح تاریخی ناول موجودہ زندگی میں فرد و جماعت دونوں کی دلچسپی، دل بستگی اور اس سے بھی زیادہ ولولہ انگیزی اور جگر سوزی کا وسیلہ بن گیا۔ آنکھوں میں ایک بار پھر سندھ و ہسپانیہ کے معرکوں اور غرناطہ و بغداد کے عظمت و شکوہ کے نقشے پھرنے

لگے۔ مردہ دلوں کو پھر محمد بن قاسم، صلاح الدین ایوبی، طارق و خالد کی جانبازیاں زندگی کا پیام سنانے لگیں اور افسردگی و اضمحلال نے پھر جوش و مسرت کا رنگ پکڑا۔ تاریخی ناولوں کا مطالعہ فرصت کے وقت کا سب سے محبوب مشغلہ بن گیا اور نسیم حجازی اور رئیس احمد جعفری کے ضخیم ناولوں کو صحیفوں کا رتبہ ملنے لگا۔

یہ صحیح ہے کہ ہمارے ناول نگاروں نے موجودہ دور میں تاریخی ناول لکھنے کی ابتدا ایک واضح قومی نصب العین کے ماتحت کی تھی۔ انھوں نے زندگی کے انتشار و اضطراب کو دور کرنے اور جماعتی زندگی کو سکون و مسرت کا کوئی راستہ دکھانے کی کوشش میں اور اس سے بھی زیادہ انسانیت کے اعلیٰ اقدار کو فنا ہونے سے محفوظ رکھنے کے خیال سے ان کے ذہنوں کو ایسے ماضی کی طرف منتقل کیا تھا جس میں انسانی عمل نیکی کی راہوں پر گامزن اور انسانیت کی اقدار کا حامی و مددگار تھا، جہاں نیکی ہمیشہ کامیاب و کامران اور بدی ہمیشہ مغلوب و ناکام ہوتی تھی۔ اسلامی زندگی کے ماضی میں فرد اور جماعت دونوں کی زندگی عمل نیک کی مشعل سے روشن اور کارناموں کے نور سے فروزاں تھی اور اسی لئے اس ماضی کے افسانے فرد اور جماعت دونوں کے لئے مستقبل کی درخشاں زندگی کا پیام بن سکتے تھے۔ یہی پیام نسیم حجازی، ایم۔ اسلم، رئیس احمد جعفری اور کبھی کبھی قیسی رام پوری اور بعض نسبتاً تازہ وارد اور غیر معروف ناول نگاروں نے اپنے تاریخی ناولوں کے ذریعے دیا ہے۔ ان تاریخی ناولوں میں کہیں کہیں اسلامی تعلیم کے بنیادی تصورات کو پیش نظر رکھ کر ایک ایسے معاشرے کا تصور پیش کیا گیا ہے جس میں خیر کی حکمرانی اور انسانی اقدار کی فراوانی ہے اور خیر کے اس معاشرے میں زندگی کے موجودہ تقاضوں کو پورا کرنے کے امکانات نظر آتے ہیں۔ ایسے معاشرے کا تصور ہمیں ایم۔ اسلم کے ناولوں کے بعض حصوں میں اور قیسی رام پوری کے ناولوں "رضوان" اور "فردوس" میں ملتا ہے۔ لیکن چونکہ ان ناولوں کے لکھنے والے عموماً اپنے فنی منصب سے زیادہ اصلاحی مقصد

کی طرف مائل ہیں، اس لئے ان کے ناولوں کا مجموعی تاثر محض تبلیغی بلکہ بعض اوقات واعظانہ ہے۔ ناول نگار نے ایک وقتی ضرورت اور ہنگامی احساس کی بجاآوری کے جوش میں یہ بات بھلا دی کہ منصب و مقصد کتنا ہی اہم ہو اُسے مؤثر اور دل نشین اسی صورت میں بنایا جا سکتا ہے کہ فنکار اپنے آپ کو فن کی حدوں سے باہر نہ جانے دے۔ فنی مطالبات کی پیروی و بجاآوری اور دلوں کی تسخیر میں جو گہرا رشتہ ہے ہمارے ناول نگاروں کی گرفت اُس پر اکثر ڈھیلی ہو گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کبھی کبھی بے خبری میں یا شاید ارادتاً ناولوں میں واقعات اور کرداروں کے ایسے نقوش بھی پیدا ہو گئے ہیں جن کی تاثیر دیرپا ہے، لیکن یہ حقیقت ہے کہ ایسے نقش بعض ناولوں میں کم، بعض میں کمتر اور بعض میں ناپید ہیں۔ بعض ناولوں کے مکالمے اس اصلاحی و تبلیغی رنگ کے غلبے اور احساس کی کمی کی واضح شہادت ہیں۔

ایم۔ اسلم کے ناول بعض اوقات عزمِ راسخ اور ہمتِ سربلند کے واقعات کی مصوری کرنے کے باوجود نمایاں طور پر تبلیغی رنگ کے حامل ہیں اور پڑھنے والا آسانی سے محسوس کرتا ہے کہ جنگ و جدل کے مناظر بعض اوقات روح پرور ہونے پر بھی عوام کے سستے مذاق اور پسند سے زیادہ قریب ہیں۔

ایم۔ اسلم کے ناولوں میں عوام کے مذاق سے قریب رہنے کا جو رُجحان عموماً نمایاں ہے اس نے رئیس احمد جعفری کے تاریخی ناولوں کو فن کی بے ربطیوں اور بے اعتدالیوں کا مجموعہ بنا یا ہے۔ ان کے تاریخی ناولوں میں محبت کے دلکش مناظر کی کثرت، ان مناظر میں کرداروں کی منطقی اور رواں دواں گفتگو اور مجموعی حیثیت سے زبان کی صفائی ایسی چیزیں ہیں جو ہر طرح کے پڑھنے والوں کو متاثر کرتی ہیں لیکن ان کی تاریخی ناول نگاری کی سطح کہیں کہیں بہ مشکل صرف شرر کی نچلی سطح تک پہنچی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بات ان کے معروف تاریخی ناول بالا کوٹ میں بھی موجود ہے جو بعض اوقات تاریخی سے زیادہ محض

عشقیہ معلوم ہونے لگتا ہے۔

ایم اسلم اور رئیس احمد جعفری کے تاریخی ناول عوام پسندی کے نمایاں میلان کے باوجود اتنے مقبول نہیں ہوئے جتنے نسیم حجازی کے۔ یہ بات محض اتفاقی نہیں۔ اس پسندیدگی اور مقبولیت کی وجہ یہ ہے کہ نسیم حجازی نے اپنے ناولوں کے لئے تاریخ اسلام کے صرف ایسے واقعات منتخب کئے ہیں جو کسی نہ کسی طرح سبق آموز ہونے کے علاوہ ایسے امکانات کے حامل ہیں جن سے قصے میں تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ پھر ناول کی ترتیب و تہذیب میں انھوں نے غور وفکر کی اہمیت کو پسِ پشت نہیں ڈالا اور اس لئے ان کے ناولوں میں آغاز، عروج، ارتقا اور انجام کا وہ رشتہ موجود ہے جس سے کہانی پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ ان چیزوں کے علاوہ عبارت اور مکالموں کی ڈرامائی ادبیت، کرداروں کے واضح اور موثر نقوش ان ناولوں کی دوسری خصوصیات ہیں۔ ان کے ناولوں پر علحدہ علحدہ نظر ڈالی جائے تو آخری چٹان کی خطابت اور ادبیت، شاہین کا شاعرانہ اور ایمائی اسلوب اور حقیقت میں تخیل کی رنگ آمیزی، یوسف بن تاشفین میں واقعات اور مناظر کے پیش کرنے میں شوخی، ادبی ایجاز واختصار کا ڈرامائی صرف اور آخری معرکہ کے مکالموں کی قدرتِ بیان میں ناولوں کی کامیابی اور تاثیر کا راز پوشیدہ نظر آتا ہے لیکن فنی کامیابی کے ان ظاہری وسائل کے پس پردہ اسے ہر جگہ قاری کی خوشنودی حاصل کرنے کا جذبہ بھی کام کرتا دکھائی دیتا ہے۔ بیان کی اس قدرت اور اسالیب فن کے استعمال کی سہولت کے باوجود ناولوں پر شروع سے آخر تک چھایا ہوا تبلیغی رنگ اور سستے قسم کی رومانی فضا ان کے ادبی وقار کو کم کر دیتی ہے اور یہ ناول بھی ایسی صف میں آجاتے ہیں جس میں ہمارے دوسرے تاریخی ناول نگاروں کے اکثر ناول ہماری موجودہ دور کی تاریخی ناول نگاری ادبی یا فنی اقدار کو محترم سمجھنے کے بجائے صرف شہرت ونمود کی تابانی و درخشانی اور سکوں کی

چمک اور کھنک کو عزیز رکھتی ہے۔ اس کا ثبوت پچھلے شاہکاروں سے بھی زیادہ ہمارے فنکاروں کی تازہ ترین تخلیقات ہیں معظم علی، زوال الحمرا اور بالاکوٹ علی الترتیب نسیم حجازی، ایم۔ اسلم اور رئیس احمد جعفری کے تاریخی ناول نگاری میں اور انفرادی اعتبار سے ان ناول نگاروں کی فنی تخلیقات میں فنی انحطاط کے مظہر ہیں معظم علی بقول نسیم حجازی ٹیپو سلطان کی عظیم شخصیت پر لکھے جانے والے ایک عظیم شاہکار کا پیش خیمہ ہے، لیکن یقیناً کوئی امید افزا پیش خیمہ نہیں۔
زوال الحمرا اسپین میں مسلمانوں کے زوال کے اسباب کا تبصرہ ہے اور تاریخ سے زیادہ رومان ہے۔ تاریخ پر رومان کے غلبے کا یہی رجحان بالاکوٹ جیسے ناول میں بھی نمایاں ہے اور اس طرح صاف پتہ چلتا ہے کہ ہمارے ناول نگار تاریخی واقعات اور کرداروں کی ولولہ انگیزی سے زیادہ رومان و محبت کی ہیجان انگیزی کو تاریخی ناول کی بنیاد سمجھتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے بعض تازہ وارد ناول نگار بھی اس رجحان سے متاثر ہوئے ہیں اور حال ہی میں زیب النسا کی شخصیت پر ایک ناول بڑی آب و تاب سے چھپا ہے جو تاریخی کم ہے اور رومانی زیادہ اور اگر کچھ خصوصیات ہیں جن سے ناول ناول بنتا ہے تو وہ اس تاریخی نما رومانی ناول میں محض تبرکاً نظر آتی ہیں۔
تاریخی ناولوں کے سلسلے کی ایک اور کڑی وہ ناول ہیں جو ماضی کے بجائے عہد حاضر کے واقعات اور مسائل کو ناول کا موضوع بنا کر اسے تاریخی رنگ دیتے ہیں عشرت رحمانی کا ہنگامہ، مفتاح الدین ظفر کا وطن سے دور، لطف زیدی کا نئے چراغ اسی طرح کے ناول ہیں اور انھیں پڑھ کر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ناول نگاروں نے یہ محض ایک خاص رجحان کے تحت لکھے ہیں اور چونکہ موضوع میں تاریخی ناول بننے کی صلاحیت نہیں تھی اس لئے ان کے تجربے کامیاب نہیں ہوئے یقیسی رام پوری کو بھی اپنے ان ناولوں میں جنھیں انھوں نے پاکستان کے سیاسی، معاشی اور اقتصادی مسائل کے تجزیہ کا محور بنایا ہے اسی لئے

ناکامی ہوئی ہے کہ یہاں تخیل و تصور کی رنگینی اور منطقی فکر کو پوری طرح فن کے تقاضوں میں سمویا نہیں گیا اور پڑھنے والا انہیں سنجیدہ فکر کے نتائج یا لطیف فن کے واردات سمجھنے کے بجائے ایک مجذوب کی وارفتہ خیالی کے مظاہر سمجھ کر پڑھتا ہے اور ان سے متاثر ذرا بھی نہیں ہوتا۔

ان چار ناول نگاروں یعنی نسیم حجازی، ایم اسلم، رئیس احمد جعفری اور قیسی رام پوری نے تاریخی ناولوں کے علاوہ قومی، معاشرتی، مذہبی، اخلاقی اور مجموعی حیثیت سے اصلاحی ناول بھی لکھے ہیں۔ گو ان میں سے بعض ناول مسائل کی نوعیت کے اعتبار سے یقیناً اہم ہیں لیکن فنی حیثیت سے وہ بلاشبہ زوال و انحطاط کے مظہر ہیں۔ ناول کے فن کو برتنے اور اپنے خیال کو موثر بنانے کے لئے جس انہماک اور سنجیدگی کی ضرورت ہے اس کا نشان ان ناولوں میں بس۔ کہیں کہیں ملتا ہے۔

جس طرح ہمارے ناول نگاروں نے تاریخی ناول ایک خاص عہد کے سیاسی اور معاشرتی مطالبات اور اس عہد کے لوگوں کے ذہنی و جذباتی تقاضوں کی بنا پر لکھے، اسی طرح ناول نگاری کے بعض دوسرے رجحانات میں بھی ان مطالبات اور تقاضوں کا عکس نظر آتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد کے ادبی اور فنی ناول، فاطمہ مبین، انتظار حسین، علی عباس حسینی اور شوکت تھانوی کے معاشرتی و اصلاحی ناول، اے حمید کے نیم رومانی، نیم اصلاحی ناول۔ حجاب امتیاز علی، عائشہ جمال، عابد جعفر اور رحیمہ صدیقی کے نفسیاتی ناول، کرشن چندر کے سیاسی، معاشرتی اور اصلاحی ناول، خان محبوب طرزی کے سائنٹفک ناول اور اس کے علاوہ بہت سے جاسوسی اور فنی ناولوں کے اردو ترجمے ان متعدد رجحانات کا عکس ہیں، جنکے پیچھے قاری کی یہ خواہش اور آرزو کام کر رہی ہے کہ اسے اس کی پسندیدگی اور دلچسپی کے ناول پڑھنے کو ملتے رہیں۔

قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد کے ناول اس لحاظ سے قابلِ قدر ہیں کہ ان میں فن کے نئے سے نئے میلانات کا عکس اور رنگ آمیزی ہے۔ اگرچہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو نظر کی زیادہ گہرائی اور تھوڑا سا فنی انہماک، توجہ اور کاوش اعلیٰ پائے کے ناول بنا سکتی تھی۔ اسی طرح عزیز احمد اگر اپنے آپ کو SCANDAL MONGERING کی کشش اور لذت اندوزی سے محفوظ رکھ سکتے تو اردو میں کم از کم ایک اچھے ناول کا اضافہ ہوتا جیسی کے ناول 'شاید کہ بہار آئی' اور انتظار حسین کے ناول 'چاند گہن' میں ماحول اور اسلوبِ اظہار پر جو غیر معمولی گرفت ملتی ہے وہ لطیف بھی ہے اور موثر بھی، لیکن ان دو اچھے ناولوں کو پڑھ کر بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والوں نے اپنے کام کو ہلکا پھلکا سمجھ کر اختیار کیا اور انجام دیا ہے۔ توجہ اور کاوش کی ایک دو آنچوں سے یہ دو ناول بھی اس دور کے قابلِ قدر ناول بن سکتے تھے۔ یہی بات اے۔ حمید کے تقریباً سب ناولوں میں ہے۔ ڈربے، جھیل اور کنول، جہاں برف گرتی ہے، پھر بہار آئی اور پھول اداس ہیں، کی رومانی دلکشی، حسنِ مناظر اور جابجا زندگی کی تڑپ ایسی چیزیں ہیں جو بہت سے پڑھنے والوں کو گرویدہ بناتی ہیں لیکن بہت سے پڑھنے والے اپنے ہی ہونہار ناول نگار سے اس کی توقع رکھتے ہیں کہ وہ زیادہ مطالعہ، زیادہ غور و فکر، زیادہ سنجیدہ تخیل اور بیان کی زیادہ احتیاط سے اردو ادب کو اس سے بہتر ناول دے سکے گا۔ یہی بات اس سے کمتر درجے پر کرشن چندر کے تین ناولوں 'جب کھیت جاگے' 'طوفان کی کلیاں' اور 'آسمان روشن ہے' میں بھی محسوس ہوتی ہے۔ کرشن چندر کے ان تین ناولوں کو پڑھ کر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ کرشن چندر کے فکر میں جو گہرائی، اس کے تخیل میں وسعت اور ندرت، اس کی مقصدی طنز میں جو موثر نشتریت اور اسکے بیان میں جو قابلِ رشک شعریت اور رعنائی ہے اس کا مقابلہ اس کا کوئی ہم عصر نہیں کر سکتا۔ لیکن ان تین ناولوں میں کہیں کہیں ان میں سے ہر چیز کی محض

ایک جھلک دکھائی دیتی ہے اور پڑھنے والے کا جی چاہتا ہے کہ کرشن چندر کوئی ایسا عظیم ناول تخلیق کرے جو اس عہد کا سب سے بڑا ناول سمجھا جائے اس لیے کہ وہ اس طرح کا ناول تخلیق کرنے کا اہل بھی ہے اور اسے اس عظمت کی تخلیق کا حق بھی پہنچتا ہے۔

فاطمہ مبین کے ناول ایرانی، ثریا اور لگار۔ زبیدہ خاتون کی نادرہ، محمود فاروقی کا ناول یہ ناخدا یا نجمہ اور عائشہ جمال کا مختصر ناول گردِ سفر اس لحاظ سے یقیناً پسندیدہ ناول ہیں کہ ان میں لکھنے والوں نے اپنے آپ کو اپنے مانوس ماحول تک محدود رکھا ہے اور صرف وہی باتیں دلچسپ اور مؤثر پیرائے میں کہی ہیں جن کے کہنے کا انھیں کسی نہ کسی بنا پر حق ہے۔ فکر کی گہرائی اور ایک نیا انداز پیدا کرنے کی کوشش، سوائے گردِ سفر کے البتہ ان میں سے کسی میں بھی نہیں۔

موجودہ دور کے سب ناولوں کے مطالعے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے ناول نگاروں نے اپنے ناولوں کو اپنے اپنے انداز میں اور اپنی اپنی بساط کے مطابق ـــــــ زندگی کے موجودہ مطالبات اور تقاضوں کا حامل اور ترجمان بنایا ہے، یہ بات اور ہے کہ وہ توجہ، اور انہماک اور کاوش کی کمی کی وجہ سے اپنے مقصد میں پوری کامیابی نہ حاصل کر سکے ہوں یا ان کی تخلیق قابلِ قدر اور قابلِ توجہ نہ بن سکی ہو اور اس کی وجہ اکثر یہ ہے کہ انھوں نے قاری کے مذاق بلند کرنے کے بجائے خود کو اس کی سطح پر لیجانے کو اپنے فن کا مطمحِ نظر جانا ہے۔

لیکن بعض ناول ایسے بھی ہیں جن اس رجحان کے بجائے یہ رجحان زیادہ نمایاں ہے کہ اس کی سطح علمی رکھی جائے۔ چنانچہ اس دور میں بعض ایسے ناول لکھے گئے جن کی بنیاد نفسیات یا تحلیل نفسی پر رکھی گئی ہے۔ یوں تو اس دور کے کئی ناول اس ضمن میں آتے ہیں لیکن اس نوع کی سب سے سنجیدہ کوشش حجاب امتیاز علی کا ناول اندھیرا خواب ہے۔ 'اندھیرا خواب' یوں تو ہمارے ہی ماحول کی سوچی سمجھی، منظم، مرتب اور دلچسپ کہانی ہے لیکن اس کی کشش اور تاثیر کا سب سے بڑا راز

وہ نفسیاتی مطالعہ ہے جسے ہر انسانی عمل اور ردِ عمل کی تہ میں کوئی نہ کوئی نفسی کیفیت سرگرم عمل نظر آتی ہے۔ اندھیرا خواب مطالعے، مشاہدے، تجزیے توازن و ترتیب کا بڑا لطیف امتزاج ہے۔ زندگی کی ظاہری حقیقتوں کے پیچھے جو باطنی محرکات ہمیشہ موجود ہوتے ہیں، ناول نگار نے ان پر نظر رکھکر ایک ایسی کہانی ترتیب دی ہے جو دلچسپ بھی ہے اور علمی اور فنی اقدار کی حامل بھی۔

ناولوں میں دلچسپی اور فن کے لطیف عناصر کو یکجا کرنے کا جذبہ ہمارے فن کاروں میں کتنی شدت کے ساتھ موجود ہے اس کا مظاہرہ موجودہ دور کی ناول نگاری کے بعض اور رجحانات سے بھی ہوتا ہے۔ یہ رجحانات ایک طرف معروف ناول نگار خان محبوب طرزی کے ان ناولوں میں نظر آتے ہیں جنہیں انھوں نے سائنس کی مختلف ایجادات اور انکشافات کو فرد اور معاشرے کی زندگی پر اثر انداز ہوتے دکھایا ہے اور ماحول کی ایک ایسی حقیقت کو جسکی طرف ذرا بھی توجہ نہیں دی گئی تھی ناول کے فن میں بڑی خوش اسلوبی سے سمویا ہے اور اس طرح علم، فن اور سائنس کے امتزاج سے دل چسپ ناول کی تخلیق کی ہے۔ فن کے احساس اور دلچسپی و تاثیر کو یکجا دیکھنے کی خواہش بعض اچھے جاسوسی ناولوں کے تخلیق کا باعث بھی بنی ہے۔ حال ہی میں ایک ناشر نے کچھ انگریزی جاسوسی ناولوں کے ترجمے بڑے ستھرے علمی انداز میں چھاپے ہیں اور اس سے بھی زیادہ اہتمام سے معروف انگریزی ناولوں کے ترجمہ شائع کیے ہیں تقسیم کے بعد کے دس برسوں میں اردو میں ترجنیف، مولپساں، ڈی ایچ لارنس، فلابیر بالزک ل ڈیل ہنری جمس، دوستوسکی، سومرسٹ ہام جیسے فن کاروں کے ناول اردو میں منتقل ہوئے ہیں اور حسن عسکری، قرۃ العین حیدر فیق الرحمٰن، حجاب امتیاز، انتظار حسین اور انور عظیم جیسے افسانہ نگاروں نے انکے ترجمے کیے ہیں۔ اچھے لکھنے والوں کا ان ترجموں کی طرف مائل ہونا اور

ان کا پورے حسن و اہتمام سے شائع ہونا اس بات کی شہادت ہے کہ ہمارے قاری، ناشر اور مصنف ناول کو اسی علمی اور فنی سطح پر لانے کے خواہش مند ہیں جس کا حقیقت میں یہ مستحق ہے۔

تقسیم کے بعد اُردو میں جتنے ناول لکھے اور چھاپے گئے ہیں انھیں دیکھکر آسانی سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ناول ہمارے ادب کے موجودہ دَور کی سب سے مقبول صنف ہے۔ گو اس سب سے مقبول کو بہت کم لکھنے والوں نے اس سنجیدگی، اور انہاک کا مستحق جانا جس کے بغیر ادبی و فنی تخلیقاتِ عظیم نہیں بنتیں لیکن اس کثرت اور بے توجہی میں بھی جابجا جواہر ریزے چمک جاتے ہیں کہ ناول کو اردو میں بھی مستقبل کی صنف کہے بغیر چارہ نہیں۔

ہمارے مختصر افسانے میں زندگی اور فن کا امتزاج

ہماری ساری خاص خاص اصناف نثر و نظم میں مختصر افسانہ کی عمر سب سے چھوٹی ہے ——— یعنی اس کا پورا سرمایہ کم و بیش پچاس سال کی ادبی سرگرمی اور کاوش کی تخلیق ہے۔ مختصر افسانہ نے ایک صنف ادب کی حیثیت سے بیسویں صدی کے بالکل شروع میں جنم لیا اور اس وقت سے لیکر اب تک اتنی شکلیں بدلیں کہ ادب کا مطالعہ کرنے والوں کے لئے یہ صورت حد درجہ غیر معمولی بھی ہے اور حیرت انگیز بھی۔ لیکن پہلی نظر میں حیرت و استعجاب کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ اس وقت کم ہونے لگتی ہے جب مطالعہ کرنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ جس معاشرتی اور سیاسی فضا میں مختصر افسانہ نے جنم لیا تھا وہ بھی اس درجہ غیر معمولی تھی کہ اسکی آغوش میں جنم لینے اور پرورش پانے والی صنف ادب میں کوئی غیر معمولی بات نہ ہوتی تو حیرت انگیز ہوتی۔ دو سیاستوں، دو تہذیبوں اور دو معاشرتوں کے جس تصادم کا آغاز ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے ہوا تھا اس نے بیسویں صدی کے شروع تک پہنچتے پہنچتے اجتماعی زندگی کے ہر شعبہ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اور فرد حیران و سرگرداں حالات کی کشاکش میں گرفتار کٹ پتلی کی طرح ادھر سے ادھر پھرتا تھا اور اسے یقین کی کوئی راہ نظر نہ آتی تھی۔ حالات کی اسی کشاکش اور بے یقینی نے سیاسی جماعتوں کو نئے نصب العین بنانے پر مجبور کیا۔ شاعروں کے طرز فکر میں انقلاب کی روشنی پیدا کی اور نثر کی مختلف صنفوں کو اصلاح کا منصب سونپا اور اس طرح جس زندگی میں بیک وقت مایوسی، بے یقینی، بے عملی

بے دست و پائی اور اس کے ساتھ ساتھ اصلاح و انقلاب کی لہریں موجزن تھیں، اسی طرح ادب و شعر میں بھی یہ سارے محرکات ایک دوسرے کے ممد اور ایک دوسرے سے دست و گریباں تھے اور ادب انتہائے یاس، انتہائے بے یقینی، بے عملی اور مردہ دلی کا منظر بھی تھا اور بڑی حد تک اصلاح اور کسی حد تک انقلاب کا آئینہ بھی۔

مختصر افسانہ زندگی کے اسی انتشار کے زمانہ میں پیدا ہوا۔ اور اس لئے زمانہ اور عہد کے اس انتشار کا صحیح مصور اور عکاس بن کر ہمارے سامنے آیا۔ اس اجمال کی تفصیل بڑی واضح لیکن بڑی دلکش ہے۔

اس عہد میں تین افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔ پریم چند، سلطان حیدر جوش، اور سجاد حیدر یلدرم۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کے افسانے نیا ستوں، 'تہذیبوں' اور 'معاشرتوں' کے تصادم کا آئینہ بھی ہیں اور اس تصادم کے عہد میں اصلاح کی زبردست خواہش کا عکس بھی اور خاصی حد تک اصلاح کے خیال سے بیزار ہو کر انقلاب کی طرف قدم بڑھانے کے جذبہ کا اظہار بھی۔

پریم چند نے اس زمانہ میں جتنے افسانے لکھے وہ ان کے افسانوں کے پہلے مجموعے "سوزِ وطن" میں چھپے یا پریم پچیسی اور پریم بتیسی میں۔ ان مجموعوں کے مطالعہ سے پریم چند کی افسانہ نگاری کے متعلق پڑھنے والا جو نتیجے نکالتا ہے انکا خلاصہ یہ ہے:-

۱۔ مغربیت کی جس رو کو سیاست دان، مبلغ، مصلح اور واعظ مشرق کی تہذیب اور اخلاقی روایات کا دشمن جانتے ہیں پریم چند کے دل میں بھی ان کی طرف سے بڑی سخت چبھن اور تیز خلش ہے لیکن وہ عام مصلحوں کی طرح مغرب اور مغربیت کو طنز کے نشتروں سے مجروح کرنے کے بجائے اس کی طرف سے اغماض برتتے ہیں۔ ان کے نزدیک اپنوں کو دوسروں کی برائی سے بچانے کا زیادہ مستحسن طریقہ یہ ہے کہ دوسروں کی برائی کا ذکر کرنے کی جگہ اپنی زندگی کے حسن لوگوں کی نظر کے سامنے لائے جائیں جب اپنی زندگی کا حسن نظروں کو خیرہ کرے گا تو نظر اس حسنِ بیگانہ کی طرف مائل

ہی نہیں ہو گی جو بظاہر حسن ہے لیکن تاثیر میں قاتل۔ پریم چند نے اسی مقصد کے پیش نظر راجپوتوں کی زندگی کے کچھ تاریخی اور کچھ روایتی اور نیم تاریخی واقعات کو افسانہ کی شکل دے کر ایک خاص قسم کے پڑھنے والوں کے ذہن میں یہ بات بٹھانے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے وطن کے ماضی میں اتنی دلکشی ہے کہ اگر اسے ہم اپنی موجودہ زندگی میں شمع راہ بنائیں تو ہماری زندگی میں ہر طرف اُجالا ہو جائے۔" رانی سارندھا اور "وکرمادت کا تیغا" اسی قسم کی کوششوں کی مثالیں ہیں۔ یہ دونوں افسانے اصلاح کے اس جذبہ کی نمائندگی کرتے ہیں جو بیسویں صدی میں سیاست، معیشت اور ادب کے حلقوں کا مشترک اور عام جذبہ ہے۔ حُبِّ وطن کا جو جذبہ ان افسانوں کی تخلیق کا محرک بنا ہے اس میں سیاسی ادراک بہت کم ہے۔ صرف ایک خاص تہذیب، ایک خاص معاشرت اور ایک خاص نظام اخلاق سے محبت اور وابستگی کے احساس نے یہ کہانیاں لکھوائی ہیں۔

۲۔ سوزِ وطن' کے نام سے پریم چند کے جتنے افسانے چھپے تھے ان کا پس منظر خالص سیاسی تھا۔ یہاں تک کہ حکومت نے اس میں بغاوت کے جذبہ کی جھلک دیکھی تو اس مجموعے کو ضبط کر لیا۔

۳۔ ان خالص سیاسی اور اصلاحی افسانوں کے علاوہ جن میں وطن کی محبت اور اس کی بہبودی و بہتری کا جذبہ ہر چیز پر غالب ہے، پریم چند نے اس دَور میں خاصی تعداد میں ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن میں متوسط طبقہ کے ہندو گھرانوں اور ہندوستانی دیہاتوں کی معاشی زندگی کی بڑی موثر تصویریں ہیں۔ ان افسانوں کا انداز خالص واقعاتی اور حقیقت پسندانہ ہے اور ان میں ہر جگہ زندگی کے ایسے نقوش کا عکس ہے جو صرف گہرے مشاہدے سے فنکار کے تجربہ کا جزو بنتے ہیں۔

۴۔ اس دَور میں پریم چند نے جتنے افسانے لکھے ہیں ان میں سے اکثر کا انداز خالص جذباتی ہے اور اس لئے لکھنے والے کا مقصد صرف یہ ہے کہ وہ اپنے سیاسی ادراک، معاشی احساس اور اخلاقی و اصلاحی مقصد کی ترجمانی کہانی کے

پیرایے میں کر دے۔ اس لئے ان میں سے اکثر افسانوں میں زندگی کی سچائی اور فنکار کے خلوص کی تاثیر کی موجودگی کے باوجود فن کی لطافت کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

۵۔ ان ساری باتوں کے باوجود کہیں کہیں ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ سیاسی، سماجی، اصلاحی اور اخلاقی افسانے لکھنے والا جذباتی افسانہ نگار اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لئے کوئی ایسا پیرایہ اختیار کرنا چاہتا ہے جو اس کی کہی ہوئی بات کو زیادہ سے زیادہ موثر بنا سکے اور جو بات جس طرح خود اس نے محسوس کی ہے اسی طرح اس کے ناظر اور سامع بھی محسوس کریں۔

یہ خلاصہ پریم چند کی افسانہ نگاری کے ابتدائی دس گیارہ سالوں کے رجحانات میں دو چیزیں نمایاں طور پر پڑھنے والے کے ذہن اور جذبات پر اپنا گہرا اثر ڈالتی ہیں ——— ایک تو یہ کہ افسانہ نگار زندگی کے جس دور سے گزر رہا ہے اس کا مطالعہ اس نے بڑی سچائی اور خلوص سے کیا ہے اور اس پر خلوص مشاہدہ کا نتیجہ ہے کہ اس نے سیاست اور معیشت، فرد اور جماعت، اصلاح اور انقلاب کے باہمی تعلق اور ان سب کے انتشار اور کشاکش کو ایک ہی زنجیر کی کڑیاں سمجھ کر ان سب کے متعلق کچھ کہنا چاہا ہے اور کچھ کہنے کے لئے افسانہ کا پیرایہ اختیار کیا ہے لیکن دوسری طرف زندگی کے پُرخلوص مشاہدہ اور اپنے موضوع کی تفصیلات سے پوری طرح واقف ہونے کے بعد ان تفصیلات میں سے اس نے صرف وہ چیزیں چُن لی ہیں جو اس کے مقصد کو فائدہ پہنچاتی اور اس کی بات کو سننے والے کے لئے زیادہ موثر بناتی ہیں اور ان دونوں باتوں کو دیکھ کر پڑھنے والا یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ اپنی زندگی کے بالکل ابتدائی دور میں افسانے نے ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے دو چیزیں سیکھیں ——— ایک زندگی سے گہرا تعلق قائم رکھنا اور دوسرے زندگی سے تعلق قائم رکھنے اور اس کے تقاضے پورے کرنے کے لئے جس حد تک ممکن ہو فن کے ذرائع سے کام لینا۔ اُردو کے سب سے پہلے افسانہ نگار نے زندگی اور فن میں باہمی ربط پیدا کرنے کی جو طرح ڈالی تھی وہ آنے والے ہر دور میں اس کی روشِ خاص رہی لیکن

آنے والے دوروں کی طرف رجوع کرنے سے پہلے ہمیں ایک نظر ان افسانہ نگاروں پر ڈالنی ہے جو افسانہ نگاری کے اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں جس کے رکن خاص پریم چند ہیں۔ اس ضمن میں پہلا نام سلطان حیدر جوشؔ کا ہے اور دوسرا سجاد حیدر یلدرم کا۔

سلطان حیدر جوشؔ خالص معاشرتی اور اصلاحی افسانہ نگار ہیں اور اس طرح ان کا دائرۂ عمل پریم چند کے مقابلہ میں بہت محدود ہے۔ پریم چند کو انگریز اور انگریزیت کے بڑھتے ہوئے تسلط میں ہندوستانی تاریخ اور تہذیب کی روایات اس کی معاشرتی زندگی اور اخلاقی قدروں کا جو زیاں نظر آتا ہے اسے وہ مختلف سطحوں پر آکر بے نقاب کرتے اور بیک وقت سیاست داں، مدبر، مصلح اور مبلغ سب کے منصب ادا کرتے ہیں۔ سلطان حیدر نے اپنی اصلاح کے مقاصد کو صرف سماجی زندگی تک محدود رکھا ہے اور اپنے افسانوں کے ذریعہ لوگوں کو یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مغرب اور مشرق کے طرز معاشرت میں جو بیّن تضاد ہے وہ دو ملکوں، دو قوموں اور دو تہذیبوں کے لازمی اختلاف اور فطری فرق کی وجہ سے پیدا ہوا ہے اس لئے مشرق کے ملک اور مشرق کی قومیں جب مغربی معاشرت کو اپنا شعار بنانے لگیں تو اس سے فرد اور جماعت دونوں کی زندگی میں ایسے نتیجے پیدا ہوتے ہیں جو دونوں کے لئے مضر بلکہ مہلک ہیں اور یہ ضرر اور ہلاکت جس شکل میں اس وقت ظاہر ہوتی ہے اس سے بھی زیادہ بھیانک آنے والے زمانہ میں ثابت ہو گی۔ سلطان حیدر جوشؔ کے جو افسانے "فسانۂ جوشؔ" کے نام سے چھپے ان سب کا انداز خالص اصلاحی بلکہ کہیں کہیں تبلیغی ہے اور پڑھنے والا یہ سمجھنے کے باوجود کہ افسانہ نگار نے جو کچھ اپنے افسانہ میں کہا ہے اس کے پیچھے ایک بلند قومی مقصد اور ایک واضح تہذیبی و اخلاقی نصب العین موجود ہے، اس کے حد درجہ مصلحانہ، واعظانہ بلکہ مبلغانہ انداز سے ایک الجھن سی محسوس کرتا ہے اور یہی الجھن ہے جسے فن نے بہرصورت دور کرنے اور مٹانے کی تلقین و تاکید کی ہے۔

سلطان حیدر جوشؔ کے مصلحانہ انداز بیان میں بھی مزاح اور طنز کی ہلکی سی

خوشگوار چاشنی موجود ہے لیکن فسانۂ جوش کے تقریباً سارے افسانوں میں مقصدیت کا اتنا تیز غلبہ ہے کہ طرز بیان کا یہ حسن اس کے اندر چھپ کر رہ جاتا ہے یہ بات خود افسانہ نگار نے بھی محسوس کی ہے اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں کے دوسرے مجموعہ میں مزاح کی اسی شگفتگی اور طنز کی اسی لطافت نے خشک اور بے مزہ مقصدیت پر غلبہ پایا ہے اور اس کا اثر یہ ہوا ہے کہ افسانہ افسانہ کی حیثیت سے بھی دل نشین بنا ہے اور اس نے اصلاحی مقصد کو بھی زیادہ قابل قبول بنا دیا ہے۔ اس مجموعہ کے افسانوں میں "ہاں نہیں"۔ "خواب و خیال" اور "عالم ارواح" زندگی اور فن کے اس امتزاج کی نمایاں مثالیں ہیں جس کی فسانۂ جوش کے افسانوں میں شدید کمی ہے۔

افسانہ نگاری کے اس ابتدائی دور میں پریم چند اور سلطان حیدر جوش کے افسانوں میں زندگی اور فن کے جس امتزاج کا ذکر ابھی ہوا اسے اگر خالص فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ گو یہ دونوں افسانہ نگار کبھی کبھی اپنے فنی منصب کو یاد کر لیتے ہیں لیکن ان کا مطمح نظر خالص فنی ہرگز نہیں ہے، وہ دونوں زندگی کے ترجمان اور مصور ہیں۔ زندگی (جس میں معاشرت اور سیاست دونوں چیزیں شامل ہیں) کی اصلاح اور ہو سکے تو کبھی کبھی (یہ بات صرف پریم چند کے یہاں ہے) اس میں انقلاب کی چنگاری کو جگانا ان کا آدرش ہے اور اس آدرش کی پیروی نے اکثر فن کے تقاضوں کے راستے میں مشکلیں حائل کی ہیں، بلکہ انھیں پورا ہونے سے روکا ہے۔ اس کا احساس خود ان دونوں مصلح فنکاروں کو ہے اور فن کے مستقبل کے لئے یہ بڑی روشن فال ہے۔ لیکن ان دونوں لکھنے والوں کے علاوہ اسی عہد میں افسانہ نگاروں کا ایک اور گروہ ایسا بھی پیدا ہو گیا تھا جس کا نقطۂ نظر خالص فنی ہے۔ اس گروہ کے قافلہ سالار سجاد حیدر یلدرم ہیں۔ سیاسی اور معاشرتی زندگی کے لیے اس دور میں جب ہر سوچنے اور محسوس کرنے والے فرد اور ہر ذمہ داری محسوس کرنے والی جماعت کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ

زندگی کو کس طرح ان مضر اخلاقی اور معاشرتی اثرات اور سیاسی خطرات سے محفوظ رکھا جائے جس میں وہ اس وقت گھری ہوئی تھی۔ سجاد حیدر نے ایک سچے فن کار کی طرح یہ نعرہ بلند کیا کہ ادب اور ادیب کو زندگی کے ان جھگڑوں سے کوئی سروکار نہیں جن میں پھنس کر ادیب کو مصلح اور ادب کو پند و وعظ بننا پڑتا ہے یہ صحیح ہے کہ ادب اور زندگی کا رشتہ دائمی ہے لیکن زندگی میں سب کچھ ایسا نہیں کہ اسے ادب کا موضوع بنایا جاسکے۔ زندگی میں محبت کا نغمہ ہی صرف "نغمہ ہے جسے ادب اپنے سینہ سے لگاتا اور دل میں جگہ دیتا ہے۔ سجاد حیدر کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'خیالستان' فن کی حمایت اور اس کے تقاضوں کی پیروی کی ایک ایسی دستاویز ہے جسے فن کو فن کی حیثیت سے عزیز رکھنے والے ہمیشہ ایک صحیفہ کی طرح مقدس سمجھتے رہیں گے۔

خیالستان کے افسانوں میں 'خارستان و گلستان'، 'سودائے سنگین'، 'حکایۂ لیلیٰ مجنوں' اور 'چڑیا چڑے کی کہانی' افسانہ نگاری کے بالکل ابتدائی دور میں فن کے احساس اور اظہار کی ایسی مثالیں ہیں جن سے پچاس برس بعد کے لکھنے والے بھی درس تقلید لے سکتے ہیں۔ ان افسانوں کی سب سے نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے مسلک اور مقصد کو عام بنانے کے لئے اظہار و بیان کے جو وسیلے اختیار کئے ہیں وہ فن کی لطافتوں سے پُر ہیں۔ خیال کی رعنائی اور بیان کی رنگینی، تشبیہوں، استعاروں اور ترکیبوں کی ندرت، افسانے کے مختلف ٹکڑوں میں ربط و ترتیب کا حسن، آغاز و انجام کا تیکھا پن ایسی مشترک خصوصیتیں ہیں جو ان میں سے ہر افسانے کو موثر بناتی ہیں لیکن ان سارے افسانوں کی دوسری بڑی خصوصیت یہ ہے کہ افسانہ نگار نے فن کے حسن کو عام بناتے وقت بھی زندگی کو ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ ان سارے افسانوں کا پس منظر انسانی فطرت اور معاشرتی زندگی کے ایسے مظاہر ہیں جو صرف گہرے مشاہدے سے فنکار کے تجربہ کا جزو بن سکتے ہیں۔ خارستان و گلستان میں عورت اور مرد کی محبت

کے فطری جذبہ کو بڑے دل کش پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس حد درجہ رومانی پس منظر میں جہاں ایک طرف چاند، ستارے، آسمان، دریا، صحرا اور طیور اپنے اپنے رومانی منصب کی تکمیل کرتے ہیں، دوسری طرف مرد اور عورت کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کی موجودگی اس رومانی پسِ منظر اور شاعرانہ طرزِ بیان کو زندگی کے گہرے رنگ میں ڈبوتی اور فن اور حیات کی لطافتوں کو اس طرح یکجا کرتی ہے کہ ایک دوسرے کا حسن نکھرتا اور ابھرتا ہے۔

سودائے سنگین، محبت کے فطری رشتہ کے دل خراش حزن کی مکمل تفسیر ہے لیکن اس تفسیر کا ہلکے سے ہلکا نقش بھی حیات معاشری کے باریک مشاہدہ اور فطرت انسانی کے تجزیاتی مطالعہ سے ابھرا ہے۔ افسانہ نگار نے سچے فنکار کے اس خلوص میں کمی نہیں پیدا ہونے دی جو اسے اپنے موضوع کی ساری جزئیات کے علم اور اس مکمل علم کے بعد صحیح فنکارانہ انتخاب کی طرف مائل کرتی ہے۔ 'چڑیا چڑے کی کہانی' اور حکایۂ 'لیلےٰ مجنوں' میں لکھنے والے کا مقصود معاشرتی طنز اور ایک خاص طرح کی اخلاقی اقدار کی تلقین و تبلیغ بھی ہے اور انسانی فطرت کے بعض پہلوؤں کی اصلاح بھی، لیکن اپنے اس اصلاحی مقصود کے اظہار کے لئے اس نے جو طرز پسند کیا ہے، اس کے سارے عناصر کی تشکیل انتہائی فنکارانہ حسن اور سادگی سے کی ہے۔ ان دونوں کہانیوں کے انداز میں سجاد حیدر نے روایتی پس منظر کے انتخاب میں بھی کہیں زندگی کی حقیقتوں سے اجتناب نہیں کیا۔ زندگی کی یہ حقیقتیں اس نے اپنے عہد کے معاشرے سے حاصل کی ہیں اور ان کے لفظ لفظ میں فطرتِ انسانی اور شعریت کو اس طرح ایک دوسرے میں جذب کیا ہے کہ دونوں ایک ہی کل کا جزو لاینفک معلوم ہوتی ہیں اور افسانوں کا فنی تجزیہ کرنے والا محسوس کر کے خوش ہوتا ہے کہ زندگی اور فن دونوں بوجوہ احسن اپنا اپنا منصب پورا کر رہے ہیں۔ فن زندگی کو آگے بڑھا رہا ہے اور زندگی فن کے حسن کو جِلا دے رہی ہے۔

ہماری افسانہ نگاری کے پہلے دور میں زندگی اور فن کے امتزاج کی جو طرح پڑی تھی اس نے آگے چل کر کس کس انداز میں اپنے جلوے دکھائے ہیں، اس کا مطالعہ اور مشاہدہ پڑھنے والوں کے لئے دلکش اور اس صنف کے طالب علموں اور لکھنے والوں کے لئے حد درجہ سبق آموز ہے۔ پریم چند، سلطان حیدر جوش اور سجاد حیدر یلدرم نے الگ الگ اور مجموعی حیثیت سے آنے والے افسانہ نگاروں کو کئی سبق دیئے ہیں ـــــ سب سے پہلا اور سب سے اہم سبق تو یہ ہے کہ افسانہ اور زندگی میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ افسانہ صرف زندگی کے واقعات اور سیاسی اور معاشرتی حالات کے پیدا کئے ہوئے محرکات کی بنیاد پر لکھا جا سکتا ہے۔ اور اس طرح جہاں ایک طرف زندگی کی حقیقتیں افسانہ کو دل کش بناتی ہیں، دوسری طرف افسانہ اصلاحی مقصد کے حصول کا ایک موثر ذریعہ بنتا ہے۔ اس درس کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار زندگی کے صرف ان حقائق کو اپنے افسانہ کا موضوع بنائے جن سے ان کا قریبی تعلق ہے، جن کا مشاہدہ اس نے قریب سے کیا ہے اور جنھیں اپنے احساس اور فکر میں رچا کر اپنے تجربہ کا جزو بنایا ہے۔ تیسری چیز ان افسانہ نگاروں نے یہ سکھائی کہ افسانہ کسی نہ کسی مقصد سے لکھا جاتا ہے۔ بے مقصد افسانہ نہ ادب کی خدمت ہے، نہ زندگی کی۔ ان تینوں چیزوں کے ساتھ ساتھ ایک چوتھی چیز جسے ان تین افسانہ نگاروں نے افسانہ کا جزوِ خاص بنایا یہ ہے کہ افسانہ زندگی سے متعلق ہو، بالمقصد ہو، لکھنے والے کے خلوصِ احساس پر مبنی ہو۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ فن کی لطافتوں سے خالی نہ ہو۔ یہی سبق ہیں جن کو پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے پہلے دَور کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں نے اپنے لئے شمع راہ بنایا۔

اپنی آسانی کے خیال سے ہم افسانہ نگاری کے پہلے دَور کو پہلی جنگِ عظیم کی آمد پر ختم کر سکتے ہیں۔ یوں محض ذہنی سہولت کے علاوہ اس تقسیم میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جنگِ عظیم کی آمد نے ہندوستانی زندگی کے سیاسی،

معاشرتی اور اقتصادی ڈھانچے میں خاصی تبدیلی بھی پیدا کی تھی اور اس تبدیلی کا اثر افسانہ نے بھی قبول کیا لیکن ادوار کی اس تقسیم سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں کہ اس کی ابتداء پریم چند، سلطان حیدر جوشؔ اور سجاد حیدر یلدرم کی افسانہ نگاری کی انتہا یا خاتمہ ہے۔ یہ تینوں افسانہ نگار اس دور میں بھی لکھتے رہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس دور میں انھوں نے جو کچھ لکھا اس پر گرد و پیش کے حالات کا عکس نمایاں ہے اور یہ عکس نہ صرف ان کے افسانوں پر ہے بلکہ اس دَور کے دوسرے لکھنے والوں کے افسانوں میں بھی موجود ہے جس کی پریم چند اور سجاد حیدر نے طرح ڈالی تھی اور جسے آگے چل کر اپنی مثال سے زیادہ عام کیا تھا۔

دوسرے دور کے افسانہ نگاروں کی تعداد میں خاصا اضافہ ہو گیا تھا۔ لیکن بہت سے افسانہ نگاروں میں سے چند ایسے ہیں جو مختلف حیثیتوں سے اس دور کی خصوصیات کے بہترین مظہر اور ترجمان ہیں۔ پریم چند اور سجاد حیدر کے علاوہ اس فہرست میں مہاشے سدرشن، راشد الخیری، ل، احمد اکبر آبادی، نیاز فتحپوری، مجنوںؔ گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، عظیم بیگ چغتائی، علی عباس حسینی، ڈاکٹر اعظم کریوی اور حامد اللہ افسر کے نام نمایاں ہیں۔ ان سب افسانہ نگاروں کی افسانوی تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو واضح طور پر یہ بات نظر کے سامنے آتی ہے کہ یہ سب کے سب پریم چند اور سجاد حیدر کی عام کی ہوئی روش سے متاثر ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں سے ہر ایک نے اپنے اپنے انفرادی ماحول، مزاج، تاثر اور پسند کے مطابق اس روش کو بدلا ہے لیکن اس سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ان کی انفرادی کوششوں اور انفرادی تخلیقات کے پس منظر میں پہلے دَور کی خصوصیتوں کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔

پریم چند کا اثر زیادہ پھیلا ہوا بھی ہے اور زیادہ گہرا بھی۔ وہ اس طرح کہ پریم چند نے افسانوی ادب کو پہلی مرتبہ دیہاتی زندگی کے ماحول اور مسائل

سے روشناس کرایا اور پڑھنے اور لکھنے والوں میں یہ احساس پیدا کیا کہ اس زندگی میں حد درجہ تنوع بھی ہے اور دل کشی بھی۔ اس میں سیاست، معاشرت، اخلاق، رومان اور شعریت کے لاتعداد بے شمار مظاہر اور عکس موجود ہیں کہ لکھنے والا اگر اپنی آنکھیں کھلی رکھے تو اسے اپنے ہزاروں افسانوں کے لئے بھی یہاں نئے نئے موضوع مل سکتے ہیں۔ یہ بات پریم چند کے دوسرے دور کے ساتھیوں میں علی عباس حسینی، اعظم کریوی اور کسی حد تک سدرشن نے ان سے سیکھی اور جب ان میں سے ہر ایک نے دیہات میں اپنے لئے موضوع تلاش کرنے شروع کئے تو ہر ایک کو اپنے اپنے مذاق اور اپنی اپنی پسند کی بے شمار چیزیں مل گئیں علی عباس حسینی کے درد مند دل نے دیہات کی زندگی میں درد و غم کے ان گنت مرقعے تلاش کر لئے اور ان میں اپنے دل کی تڑپ، کسک اور درد و غم کی تاثیر شامل کر کے دوسروں کو بھی اپنا شریکِ غم بنایا ـــــ نہ صرف اپنا شریکِ غم بلکہ ان کا ہمدرد جن کی کہانی افسانہ میں سنائی گئی ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانوں میں "رفیق تنہائی"، "بھوک کی ہنسی"، "سکھی" اور "بوڑھا اور بالا" جہاں ایک طرف دیہات کی معاشرتی اور خانگی زندگی کے مبصرانہ مرقعے ہیں وہاں دوسری طرف فن کے حسن و جمال اور سحر کاری کے بیحد دل نشین نمونے بھی ہیں۔ حسینی نے پریم چند کی بنائی ہوئی ڈگر پر چل کر دیہاتوں کے گلی کوچوں میں پہنچنا سیکھا لیکن وہاں پہنچکر ان کی باریک بین نظر نے ایسے مناظر دیکھے جن تک ابھی پریم چند کی نظر کی بھی رسائی نہیں ہوئی تھی۔ اس مشاہدہ کے بعد انھوں نے افسانے لکھے اور فن کا سارا رس اپنے بیان میں شامل کر کے ان میں نظم کا حسنِ ترتیب پیدا کیا اور یوں زندگی کے حسن کو اس طرح گھلایا ملایا کہ دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بن گئے۔

اعظم کریوی کے افسانوں کا موضوع بھی دیہات ہیں لیکن ان کے دیہات علی عباس حسینی کے دیہاتوں سے مختلف ہیں۔ وہ ہندوستان کے ایک ایسے علاقے

کے رہنے والے ہیں جہاں سیاست کا قدم دوسرے گاؤں سے پہلے پہنچا اور اس لئے وہاں کے باشندوں کی معاشرتی اور اقتصادی زندگی پر اس کا سایہ کسی اور جگہ سے پہلے منڈلایا۔ یہی وجہ ہے کہ عظیم کے افسانوں کا پس منظر بہت سی جگہ سیاسی ہے۔ اسی پس منظر میں ہمیں دیہاتیوں کے کردار اُبھرتے اور آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔ سیاست کے علاوہ دیہات کی دوسری چیز جس پر عظیم کریوی کی نظر گئی ہے دیہات کی رومان انگیز فضا اور وہاں کے باشندوں کی رومان پرست فطرت ہے اور اس طرح سیاست حسن فطرت اور رومان نے مل جل کر ان کے افسانوں کو جو شکل دی ہے وہ انھیں کے لئے مخصوص ہے۔

سدرشن بھی اس خاص بات میں پریم چند سے متاثر ہوئے اور دیہاتی زندگی کے معاشرتی پہلو کو اپنا خاص موضوع بنایا چونکہ ان کا دیہاتی ماحول حسینی اور عظیم کریوی کے ماحول سے بالکل مختلف ہے اور ان کا مقصد سیاسی یا رومانی ماحول کی ترجمانی کے بجائے معاشرتی زندگی کی مصوری ہے اس لئے ان کے افسانے دیہات کے افسانے ہونے کے باوجود دوسروں کے افسانوں سے الگ ہیں۔

پریم چند نے افسانوی ادب میں زندگی کے مشاہدہ کو جو اہمیت دی ہے اس کا عکس سب سے زیادہ تو ان کے دیہاتی افسانوں میں ہے لیکن دیہاتی زندگی کے علاوہ شہری زندگی کے متوسط طبقہ کے ہندو گھرانوں اور ان گھرانوں میں ہونیوالے دن رات کے واقعات کو انھوں نے بہت قریب سے دیکھا اور ان میں اصلاح کی ضرورت محسوس کی ہے۔ ان کی حقیقت نگاری کے اس پہلو کا پرتو ہمیں دوسرے دور کے افسانہ نگاروں ل۔ احمد اکبرآبادی، راشد الخیری، حامد اللہ افسر اور عظیم بیگ کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ ل۔ احمد اکبرآبادی کی حیثیت اس لحاظ سے ذرا انوکھی ہے کہ انھوں نے دیہات اور شہر کی زندگی کے ساتھ ساتھ رومان کو اپنا موضوع بنایا ہے اور یوں وہ بیک وقت پریم چند، سلطان حیدر جوش اور سجاد حیدر تینوں کے طرز سے متاثر ہوتے ہیں لیکن راشد الخیری، حامد اللہ افسر اور عظیم بیگ کا فن خالص

معاشرتی اور اصلاحی محرکات کا عکس ہے۔ راشد الخیری دہلی کے متوسط گھرانے کے مسلمانوں اور ان مسلمانوں کی معاشرتی زندگی کے سب سے کامیاب مصوّر ہیں اور اس مصوّری سے ہر جگہ اصلاح کا کام لیتے ہیں۔ حامد اللہ افسر معاشرتی زندگی کی پیچیدگیوں میں سے بڑی آسانی سے ایسے سادہ موضوع نکال لیتے ہیں جنھیں دوسرا غیر اہم سمجھ کر چھوڑ دیتا ہے لیکن اچھا فنکار اسی معمولی سے موضوع میں فطرتِ انسانی کے ایسے مظاہر دیکھتا ہے کہ زندگی کی معمولی سی حقیقت بھی بڑی اہم معلوم ہوتی ہے۔ اسی کا نام فن ہے اور "ڈالی کے جوگ" کے افسانے اس فن کے کامیاب مظہر ہیں۔ اس دَور کے افسانہ نگاروں میں عظیم بیگ کی شخصیت سب سے منفرد ہے، اس لحاظ سے کہ انہوں نے مختصر افسانوں میں سب سے پہلے مزاح کو معاشرتی اور اصلاحی مقصد کے حصول کا ذریعہ بنایا لیکن وہ اس نقطۂ نظر سے اپنے پیش روؤں کے مقلد ہیں کہ وہ صرف اس زندگی کے متعلق افسانے لکھتے ہیں جس سے وہ اچھی طرح واقف ہیں اور افسانے لکھتے وقت ہمیشہ اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہیں کہ اصلاح کا مقصد پورا کر کے بھی افسانہ افسانوی دلکشی سے خالی نہ ہو جائے ـــــ یہی فن کا مطمحِ نظر ہے اور یہی زندگی اور فن کا صحیح امتزاج۔

افسانہ نگاری کے دوسرے دَور میں سجاد حیدر کے طرزِ فکر اور اندازِ تخئیل کا عکس ہمیں مختلف شکلوں میں تین افسانہ نگاروں کے یہاں نظر آتا ہے ـــــ نیاز فتحپوری مجنوں گورکھپوری اور حجاب امتیاز علی۔ سجاد حیدر کے طرزِ فکر اور اندازِ تخئیل کا عکس میں نے اس لئے کہا کہ ان تینوں افسانہ نگاروں کے افسانوں کی دلکشی کا مرکز محبت، رومان اور عورت ہے۔ نیاز فتحپوری کے افسانوں کا انداز اس لحاظ سے سجاد حیدر سے الگ ہے کہ ان کے سامنے کوئی معاشرتی یا اصلاحی مقصد نہیں۔ سجاد حیدر مرد اور عورت کو دوبارہ محبت کرنے کا وہ حق واپس دلوانا چاہتے ہیں جو معاشرے کے رسوم اور قوانین نے چھین لیا ہے۔ نیاز فتحپوری افسانہ کی نزاکت پر یہ بوجھ ڈالنا بھی فن کے منافی جانتے ہیں اور اس لئے اپنے افسانوں میں عورت اور مرد کی محبت

کے ایسے مظاہر پیش کرتے ہیں جن پر معاشرے کی قیود کا سایہ تک نہیں پڑا۔ وہ محبت کو صرف محبت کی خاطر عزیز رکھتے ہیں اور اسے فن کی خاطر افسانہ کا پہلو بناتے ہیں اور اس طرح سجاد حیدر نے محبت کا واحد موضوع سمجھ کر اسے زندگی اور فن میں صحیح ربط پیدا کرنے کا ذریعہ بنایا تھا۔ نیاز فتحپوری نے اسے زندگی کے جال میں پھنسانے کے بجائے .... اس سے محض تخیل کی دنیا آباد کی ہے اور تخیل کی اس بیحد رنگین اور نشاط انگیز دنیا کی تصویریں افسانوں میں پیش کی ہیں۔ لیکن ایسے فنکار کیطرح جو تخیل کی دنیا بسا کر بھی فن کی حدود سے باہر نہیں نکلتا۔ ان کے افسانوں میں "زائر محبت" "ثمرا کا گلاب" اور "کیوپڈ اور سائیکی" حسن تخیل اور رنگینی فن کی دلکش مثالیں ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے محبت کو اور عورت مرد کے رشتہ محبت کو نہ سجاد حیدر کی طرح دیکھا ہے نہ نیاز فتحپوری کی طرح۔ وہ نہ رومان کو رومان کی خاطر عزیز رکھتے ہیں اور نہ محض اس لئے کہ وہ انسان کی فطرت کا تقاضا ہے۔ انھوں نے محبت پر ایک فلسفی کی نظر ڈالی ہے۔ ایک ایسے فلسفی کی نظر جو زندگی کے حقائق کا مشاہدہ کر کے انسان کی بے بسی اور اس کے درد و غم کی فلسفیانہ تاویلیں کرتی ہے۔ عورت مرد کی محبت کے رشتہ کو وہ بھی فطرت کا ایک تقاضا جانتے ہیں اور انھیں یہ بھی احساس ہے کہ سماج کے قید و بند فطرت کے اس تقاضے کی تکمیل کے راستے میں حائل ہیں لیکن وہ محض اپنے قاری کو خوش کرنے کے لئے اس طرح کے افسانے لکھنے سے اجتناب کرتے ہیں جن میں محبت کرنیوالے سماج کے قانون سے لڑتے اور محبت کو کامران و فتح مند بناتے ہیں۔ انھوں نے عورت اور مرد کی محبت کے ایسے افسانے لکھے ہیں جن میں مردوں اور عورتوں نے مذہب، ملت اور طبقاتی اونچ نیچ کے فرق اور اختلاف یا سماجی رشتوں کی نزاکت کی پروا کئے بغیر محبت کا رشتہ جوڑا ہے لیکن سماج کے قانون ہمیشہ ان کی راہوں میں حائل ہوئے ہیں اور انکی محبت کو حزن و غم یا مرگ بے بسی پر ختم کیا ہے لیکن اس خاص نظریہ اور حقیقت کو

افسانہ کی شکل دیتے وقت انھوں نے ہمیشہ زندگی کے ان پہلوؤں کو اپنا مواد اور پس منظر بنایا ہے جن کے متعلق ان کا علم اور ان کی واقفیت یقینی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ انھوں نے انداز بیان میں بھی ہر جگہ تاثیر اور دلکشی پیدا کرنے کو اپنا مطمح نظر جانا ہے اور یوں زندگی اور فن کے رشتہ کو جوڑا ہے۔ ان کے افسانوں میں "خواب و خیال" "بیگانہ" "شکست کے بعد" "تم میرے ہو" ـــ اور "من درچہ خیالم و فلک درچہ خیال" ان کے فن کے بہترین مظاہر ہیں۔

حجاب امتیاز علی کے ساتھ یہی صورت ہے ان کے افسانے خالص رومانی ہیں اور تخیل کی اس تخلیق کے خاکے میں انھوں نے ہر جگہ زندگی کا رنگ بھرا ہے اور وہ اس طرح کہ رومان اور تخیل کی اس شاعرانہ دنیا میں ہیں جو عورت مرد چلتے پھرتے نظر آتے ہیں ہماری ہی دنیا کے عورت مرد ہیں۔ ان کی رفتار و گفتار میں ہر جگہ زندگی کا گہرا پرتو ہے، لیکن زندگی کے اس گہرے رنگ روپ میں شعریت ہر جگہ اپنے جلوے دکھاتی ہے اور اس طرح زندگی کے ہر تقاضے کے ساتھ فن کے ہر تقاضے کو پورا کرتی ہے۔

افسانہ نگاری کے اس دور کو آسانی کے خیال سے ۱۹۲۹ء کے آخر یا ۱۹۳۰ء کے شروع میں ختم کیا جا سکتا ہے، اس طرح دوسرے دور کی مدت ۱۶ سال کے قریب ہوئی۔ اس دور میں جن جن افسانہ نگاروں نے معاشرتی، اخلاقی، اصلاحی، نفسیاتی، فلسفیانہ یا خالص رومانی افسانے لکھ شہرت حاصل کی یا اردو افسانے کے ارتقا میں حصہ لیا، ان کا ذکر ابھی آچکا لیکن اس دور کی بعض خصوصیتوں کی طرف ابھی اشارہ نہیں کیا گیا ـــ ان میں سے پہلی تو یہ ہے کہ پہلی جنگ عظیم نے ہندوستانی زندگی کے خالص معاشرتی ڈھانچے کو بدل کر اسے معاشی بنیادوں پر کھڑا کرنا شروع کر دیا اور شہروں میں کارخانوں کی ابتدا اور رفتہ رفتہ انکے اضافہ اور کثرت نے سرمایہ اور مزدور کے مسئلہ کو سامنے لا کر کھڑا کر دیا۔ پھر شہروں کی زندگی کے اس صنعتی انداز نے دیہاتی زندگی کے معاشی نظام میں بھی خاصی الٹ پلٹ کی

اور شہر اور دیہات یکساں طور پر اس صنعتی انقلاب کے پیدا کیئے ہوئے معاشی جال میں جکڑے گئے۔ سرمایہ اور مزدور کی کش مکش شروع ہوئی، بڑھی اور بعض صورتوں میں اس نے بڑی نازک صورتیں اختیار کیں۔ کسان اور مہاجن کا رشتہ تھا تو پرانا لیکن اب اس کی جکڑبند پہلے سے کہیں زیادہ مضبوط ہو گئی۔ سیاسی حیثیت سے عدم تعاون کی تحریک، اس کا ملک کے گوشہ گوشہ میں پھیلنا، ہندو، مسلمان، سکھ، عیسائی سب کا ایک ہی سیاسی محاذ پر کھڑے ہو کر انگریزوں کا مقابلہ کرنا، پکٹنگ، جلوس لاٹھی چارج، سیاسی کارکنوں کی جیل، یہ چیزیں ملک میں اتنی عام ہوئیں کہ افسانہ پر ان کا اثر نہ پڑتا تو بڑی حیرت ہوتی لیکن افسانہ کا تو مزاج اور انداز ہی شروع سے ایسا تھا کہ وہ گرد و پیش کی زندگی کو اپنے اندر جذب کر کے ان کا ترجمان، مصور اور مفسر بنتا تھا۔ چنانچہ اس وقت بھی ایسا ہی ہوا اور ہمیں پریم چند کے افسانوں کا دوسرا دور ملک کے معاشی اور سیاسی حالات کے عکس کا آئینہ بنکر ہمارے سامنے آتا ہے انکے افسانوں کے خالص دیہاتی اور معاشرتی پس منظر میں ملکی سیاست کا اتنا گہرا رنگ ہے کہ ان کے اس دور کے افسانوں کو خالص سیاسی افسانے کہنے میں بھی تامل نہیں ہوتا اعظم کریوی دوسرے افسانہ نگار ہیں جنکے افسانوں میں ہمیں اس سیاسی فضا کا گہرا عکس نظر آتا ہے۔ یوں دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی اسکی ہلکی ہلکی جھلک موجود ہے۔

افسانہ نگاری کے تیسرے دور کی ابتداء ۱۹۳۰ء کے عالمگیر معاشی بحران سے ہوئی۔ یہ زمانہ ہندوستان کی سیاسی زندگی میں بھی بڑی گہما گہمی کا تھا۔ عدم تعاون کی تحریک کی جو آگ مدتیں گزریں سرد پڑ چکی تھی۔ اس کی دبی دبائی چنگاریوں میں پھر گرمی پیدا ہوئی تھی اور سائمن کمیشن کی آمد اور گول میز کانفرنس کے انعقاد نے آزادی کی ہوا کو تیز تر کر دیا تھا۔ ہر طرف نئے قانون اور آزادی اور نئی سیاسی زندگی کے خواب دیکھے جا رہے تھے۔ پریم چند نے اس دور میں بھی افسانہ کی قیادت اپنے ہاتھ میں رکھی۔ علی عباس حسینی ان کے کاندھے سے کاندھا ملا کر چلے اور بعض نوجوان افسانہ نگاروں نے ان کی روش سے متاثر ہو کر سیاست، دیہاتی معیشت اور سرمایہ و مزدور کو

اپنا خاص موضوع بنایا۔ اس خاص میدان میں سہیل عظیم آبادی اور اختر اورینوی نے جو کام کیا اس کی حیثیت ایک مستقل خدمت کی ہے۔ اختر اورینوی کے افسانوں کے دونوں مجموعے "منظر و پس منظر" اور "کلیاں اور کانٹے" بہار کے دیہاتوں کی اس زندگی کے مرقعے ہیں جس میں سیاست اور نئے معاشی مسائل نے طرح طرح کی پیچیدگیاں پیدا کی ہیں۔ لیکن ان دیہاتوں کے علاوہ شہر کے متوسط طبقے کے بعض کرداروں کی زندگی کا مطالعہ بھی انھوں نے اسی سیاسی اور معاشی پس منظر میں کیا اور اسے افسانوں کے ذریعہ زندگی بخشی ہے۔ سہیل کا ماحول بھی بہار کے دیہات اور ان کا موضوع بھی دیہاتی ہیں لیکن انھوں نے زندگی کے مشاہدے، احساس کی جذباتی شدت اور مصلحانہ انداز کو فن کی نزاکت میں اس سادگی اور خموشی سے سمویا ہے کہ انکی حکیمانہ، مصلحانہ اور فنکارانہ حیثیت اپنے دوسرے ہم عصروں میں منفرد بن گئی ہے۔

اس دور میں افسانہ کا مطالعہ کرنے والے کو بعض اور ستارے بھی افق پر ابھرتے اور چمکتے دکھائی دیتے ہیں اور ان کے ہلکے ہلکے نور میں اسے آنے والے ماہ و خورشید کی درخشانی صاف نظر آتی ہے ـــــــ ان آہستہ آہستہ اُبھرنے اور چمکنے والے ستاروں میں کرشن چندر، اختر انصاری اور اوپندر ناتھ اشک خاص ہیں۔ ان تینوں میں اوپندر ناتھ اشک کا نام اس لئے سب سے پہلے آنا چاہیئے کہ اردو کے افسانہ نگاروں میں پریم چند کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری سب سے زیادہ خلوص سے انھوں نے ہی کی ہے۔ ان کے افسانوں کے دوسرے مجموعے "عورت کی فطرت" میں پریم چند کا ابتدائی اصلاحی اور معاشرتی رنگ صاف جھلک رہا ہے۔ "ڈاچی" کے افسانوں میں بھی جا بجا اس اصلاحی اور اخلاقی رنگ کا عکس ہے لیکن اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہندوستان کی دس بارہ سال کی سیاسی زندگی کے خارجی مظاہر کا سب سے واضح اور سب سے مکمل نقش پیش کرتے ہیں بلکہ اس خاص معاملہ میں کہیں کہیں تو وہ اپنے مرشد سے بھی آگے نظر آتے ہیں۔ پریم چند کے طرز کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی افسانہ نگاری کے آغاز سے اس کے انجام تک اپنے عہد کے

بدلتے ہوئے معاشرے اور سیاست کو اپنے افسانوں میں سمویا ہے اور اس طرح ہر عہد کی خارجی اور داخلی زندگی کی عکاسی بڑے ماہرانہ اور فنکارانہ انداز سے کی ہے۔ اشک اس معاملہ میں ان کے مقلد ہیں لیکن انھوں نے جہاں ایک طرف حالات کے بدلتے ہوئے رخ کے ساتھ اپنے افسانوں کو بدلا اور دونوں میں مطابقت قائم رکھی ہے وہاں دوسری طرف انھوں نے آنے والے دور میں اپنی ہر پچھلی روش کو برقرار بھی رکھنا چاہا ہے اور یوں ان کے افسانے ایک ہی وقت میں مختلف رومانی، اصلاحی اور انقلابی روشوں کے حامل رہے ہیں لیکن ان سب روشوں میں بھرپور زندگی بھی ہے اور فن کے احساس کی کمی بھی نہیں۔

اختر انصاری کا ایمان ہی یہ ہے کہ افسانہ اور زندگی کو ایک دوسرے سے الگ کرنا ناممکن ہے۔ پھر ساتھ ہی ساتھ انھیں اس کا بھی احساس ہے کہ زندگی کا کوئی چھوٹے سے چھوٹا گوشہ بھی ایسا نہیں جس میں اچھے افسانے کے امکانات پوشیدہ نہ ہوں یہی وجہ ہے کہ موضوع کے انتخاب میں ان کے یہاں انتہا درجہ تنوع ہے ان کا موضوع ایک ہی وقت میں فرد بھی ہے اور معاشرہ بھی۔ داخلی کیفیتیں بھی اور خارجی مظاہر بھی۔ اختر انصاری زندگی پر ایک ترقی پسند اور انقلابی کی طرح نظر ڈالتے ہیں لیکن اس کے نقوش بنانے اور تصویریں کھینچنے میں فن کی روایتوں کی پاسداری میں قدامت پسندوں کی سی احتیاط برتتے ہیں۔

کرشن چندر کا معاملہ ان دونوں سے مختلف ہے۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کے سوا کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں جس نے تیزی سے بدلتے ہوئے زمانہ اور اس سے بھی زیادہ تیزی سے بدلتے ہوئے فن کو ہر آن اپنے قبضہ میں رکھا ہو—— کرشن چندر کی افسانہ نگاری کی ابتدا رومانیت، شعریت اور رنگینی سے ہوئی۔ اس لئے کہ وہ زمانہ ہی ان چیزوں کا تھا لیکن جب زمانے نے جب ان چیزوں کو ٹھکرا کر وقتاً فوقتاً سماج کے مسائل، معیشت، سیاست، نفسیات اور نفسیاتی تحلیل و تجزیہ کو اپنانا شروع کیا تو کرشن چندر نے حسب ضرورت ان میں سے ہر ایک پرانی

گرفت مضبوط کی اور ہر دور میں زندگی کے مسائل پر اپنی گرفت مضبوط رکھنے کے ساتھ ساتھ فن کو اپنا حلقہ بگوش رکھا۔ ان کے افسانے پڑھ کر یہ بہت کم جگہ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار فن کے ہاتھوں بک گیا ہے، اکثر جگہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ فن اس کا مزاج اور فطرت ہے اور اس لئے وہ فن کی پیروی کرنے کے بجائے فن کو فن بننا سکھاتا ہے۔ کرشن چندر کو افسانہ نگاری کے فن سے جو فطری لگاؤ ہے اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ اپنی افسانہ نگاری کے ہر دور میں ایک مجتہد کی طرح اس نے ہم عصروں کو کوئی نہ کوئی ایسا افسانہ دیا ہے جس کی حیثیت سنگ میل کی سی ہے (ان چند لمحوں کو چھوڑ کر جب کرشن چندر فن کے کوچہ سے نکل کر تبلیغ اور پروپیگنڈے کے مرد میدان بننے کی کوشش کرتے ہیں) ان کے افسانوں میں یہ اجتہادی شان اب تک موجود ہے اور اس اجتہادی شان کا راز تین چیزوں میں ہے ـــــ افسانہ نگار کا وہ مزاج جو خالص افسانہ نگاری کے لئے بنا ہے، زندگی سے اس کا گہرا ربط اور فن پر اس کی ماہرانہ گرفت۔ یہ تین چیزیں سب سے پہلے پریم چند نے اردو افسانہ کو دیں اور نئے لکھنے والوں میں کرشن چندر نے اس کی تجدید کی۔ جس طرح پریم چند کی افسانہ نگاری ایک دور سے شروع ہو کر دوسرے، پھر تیسرے اور پھر چوتھے دور کی رہنما بنی اس طرح کرشن چندر نے بھی نئی پود کے لکھنے والوں کو کئی مختلف طریقوں سے نئی نئی راہیں دکھائی ہیں۔

یہ بات ۱۹۳۴ء کے آخر یا ۱۹۳۵ء کے پہلے کی ہے کسی ادبی مجلس میں اچھے افسانہ نگاروں کی فہرست مرتب کی جارہی تھی۔ اس وقت پریم چند زندہ تھے۔ انکا نام سب سے پہلے لکھا گیا، پھر علی عباس حسینی کا سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور حامد اللہ افسر کے نام پیش ہوئے لیکن انھیں لکھا اس لئے نہیں گیا کہ ان کی افسانہ نگاری کا دور ختم ہو چکا تھا ـــــ یہ سب کے سب شعلۂ مستعجل کی طرح بھڑکے اور اپنی اپنی چمک دمک دکھا کر، اپنے لئے ایک ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنا کر، دوسروں کے لئے ہدایت کی شمع روشن کر کے خاموش ہو گئے۔

انھوں نے جو کچھ لکھا اسے زمانہ اس لئے فراموش نہیں کرسکتا کہ ان کے لکھے ہوئے افسانے افسانہ نگاری کے مختلف دوروں کے تسلسل کے نشان ہیں، ایسے نشان جو کسی کے مٹائے مٹ نہیں سکیں گے۔ لیکن ان میں سے ہر ایک کا شباب تھوڑے ہی دن باقی رہا۔ ایک فسانہ نگاری کی زندگی چند قدم ان کی ہم عناں وہم سفر رہ کر ختم ہوگئی۔ یہ بات اردو کے افسانہ نگاروں میں صرف پریم چند کا حصہ ہے۔ وہ جب تک زندہ رہے اپنے فن کو اپنے ساتھ زندہ رکھا اور مرنے سے پہلے "کفن" لکھ کر اپنے فن کے کامران سفر میں ایک اور سنگ میل کا اضافہ کر گئے۔ بات کہاں سے کہاں پہنچ گئی۔ غرض پریم چند کا نام لکھا گیا، پھر علی عباس حسینی کا اور اس کے بعد نئی پود کے لکھنے والوں میں اختر انصاری، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی اور اشک کے نام ——— پھر کرشن چندر اور ان کے ہم عصروں کے نام جن میں احمد علی، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی سب شامل تھے جس وقت یہ نام لکھے گئے ہیں ترقی پسندی کی تحریک باقاعدہ طور پر شروع نہیں ہوئی تھی لیکن یورپ سے چلی ہوئی ہوائیں اس کی بھینی بھینی خوشبو ہندوستان کی طرف لا رہی تھیں اور اردو کے افسانہ نگار تیس پینتیس برس کی روایات اور نئے زمانے کی اس جدت کو سمونے میں مصروف ہوگئے۔ یہاں تک کہ روایت اور جدت یا زندگی اور فن کا یہ امتزاج ایک انقلابی شکل میں نمودار ہوا۔ افسانوی ادب میں اس انقلاب کا مظہر افسانوں کا مجموعہ "انگارے" تھا۔ اس نے روایت کے تسلسل کی زنجیر کو کڑی کڑی کرکے اس لئے بکھیرا کہ مغرب میں تیزی سے بڑھتے ہوئے فن نے جو شکل اختیار کر لی تھی یا جس منزل پر وہ پہنچ گیا تھا، اردو کے افسانے کو اس کا ہم عناں وہم رکاب بنا سکیں۔ اس کوشش کا انداز ذرا غیر فطری سا تھا، اس لحاظ سے کہ ہمارا افسانہ اب تک فن کی جس منزل تک پہنچا تھا وہ مغرب کے افسانوں سے بہت پیچھے تھی اور موزوں اور مناسب یہی تھا کہ ہمارا افسانہ اپنی منزل سے چل کر مغرب کی منزل تک پہنچنے کے لئے کچھ درمیانی منزلوں سے گزرتا۔ "انگارے" کے مصنفوں نے یہ ساری درمیانی منزلیں ایک ہی جست میں طے کیں اس لئے پوری فضا میں ایک

بھونچال سا آ گیا اور جب حکومت نے دیکھا کہ "انگارے" کی آتش نوائی کو لوگ آسانی سے برداشت نہیں کر سکیں گے تو اسے ضبط کر کے اس کی اشاعت روک دی لیکن آگ لگ چکی تھی، اس لئے فن کی وہ آزادی جس کی تلقین انگارے کرنا چاہتے تھے ہمارے افسانے کی عام روش بن گئی ـــــ پھر تقریباً اسی کے ساتھ ساتھ ترقی پسندی کی تحریک شروع ہوئی اور پریم چند نے "کفن" لکھ کر نئے لکھنے والوں کو ایک نئی راہ اور دکھائی اور ان ساری چیزوں نے مل جل کر افسانہ کی دنیا میں ہل چل پیدا کر دی اور ادب کی پوری فضا پر افسانہ ہی افسانہ چھایا ہوا نظر آنے لگا۔ رسالوں میں، ادبی مجلسوں میں، ناشروں کے یہاں افسانوں کی بھرمار دکھائی دینے لگی۔ اس کثرت میں رطب و یابس سب کچھ تھا۔ فن کی پابندی جتنی اچھی چیز ہے، اس کی بے راہ روی اتنی ہی بری بھی ہے اس لئے اس زمانہ میں افسانوں کی بہت بڑی تعداد ایسی بھی لکھی گئی جو فن کے نام پر بدنما داغ ہے لیکن خاصی تعداد ایسے افسانوں کی بھی ہے جو فن کے نقطۂ نظر سے اتنے لطیف و جمیل ہیں کہ آسانی سے مغرب کے افسانوں کے مقابلہ میں ہمسری اور برابری کے دعویدار بن سکتے ہیں ـــــ اور بلاشبہ کچھ ایسے بھی ہیں جن کی حیثیت سنگ میل کی ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "ڈیڑھ فرلانگ لمبی سڑک" منٹو کا "نیا قانون" اور "ہتک"، حیات اللہ انصاری کا "آخری کوشش" راجندر سنگھ بیدی کا "گرم کوٹ" احمد علی کا "ہماری گلی" اسی قبیل کے افسانے ہیں۔ ان میں سے ہر افسانہ نگار کے کارناموں پر الگ الگ نظر ڈالی جائے تو ان میں سے ہر ایک میں جو چیز مشترک نظر آتی ہے وہ فن کا قوی اور پر خلوص احساس ہے لیکن اس احساس کے ساتھ دوسری خصوصیت ان میں سے ہر ایک کی یہ ہے کہ سب کے سب نے زندگی کو دو پہلوؤں سے دیکھا ہے ـــــ ایک پہلو تو یہ ہے کہ سب کے سب افسانہ نگاروں کی نظر اس زندگی پر ہے جس میں سیاست، معیشت، مذہب اور سماج کے تانے بانے اس طرح ایک دوسرے سے الجھ گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں نہ صرف یہ بلکہ جو کچھ مغرب میں ہوتا ہے مشرق کی زندگی پر اس کا فوری اثر ہوتا ہے

اور اس لئے اس کا انداز بین الاقوامی بن گیا۔ زندگی کے اس بین الاقوامی اور اُلجھے اور ملے جلے انداز سے اچھے لکھنے والوں میں سے کوئی غافل یا بے خبر نہیں لیکن ایک دوسرا پہلو اور بھی ہے جو فن کی انفرادیت کو بھی نمایاں کرتا ہے اور افسانوں کو زیادہ بامعنی اور موثر بناتا ہے اور دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہر افسانہ نگار صرف اس چیز کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہے جس پر اس کی نظر زیادہ گہری اور جس سے اس کا تعلق قریبی ہو۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی کا ذہن جہاں ایک طرف دنیا کی سیاسی اور معاشی تحریکات کے اثر قبول کرتا ہے دوسری طرف وہ پنجاب کے دیہاتوں سے قریبی لگاؤ کی بنا پر صرف یہیں کے مسائل کو اپنا موضوع بناتا ہے اور ان کے حسن و قبح کو ایک مصور کی طرح دیکھتا اور شاعر کی طرح پیش کرتا ہے اور اس طرح اس کی مصوری اور شاعری ان دیہاتوں کو زندہ جاوید بنا کر زندگی اور فن کے رشتہ کو اور زیادہ مستحکم بنا دیتی ہے۔ احمد علی دہلی کی گلیوں کی اینٹ اینٹ پر مبصرانہ نظر ڈالتے اور ان گلیوں میں رہنے بسنے والے کارخانہ داروں کے دلوں میں بیٹھ کر اُن کے ہم راز بنتے ہیں اور پھر جو کچھ لکھتے ہیں اس سے دہلی کی گلیاں اور ان کے باسی ایک مستقل حیات کے مالک بنجاتے ہیں۔ منٹو پنجاب کے دیہاتوں اور دلی کی گلیوں کو چھوڑ کر بمبئی جاتے ہیں اور وہاں کی زندگی کے نقوش کو اس طرح ابھارتے ہیں کہ جو منٹو کے افسانوں کو جانتا ہے وہ بمبئی کے دل کی دھڑکنوں سے بھی آشنا ہے۔ حیات اللہ انصاری کا میدان ان سب سے الگ ہے، وہ یوپی اور خاصکر لکھنؤ کی شہری اور اس کے گرد و پیش کی دیہاتی زندگی کے راز داں ہیں اور اس لئے صرف اسی کے متعلق کچھ کہتے ہیں اور پورے سوچ بچار کے بعد، چھوٹی سے چھوٹی بات کو فکر کے ڈھانچے میں ڈھال کر اور تخیل کی رنگینیوں میں ڈبو کر کہتے ہیں۔ عصمت کی دنیا سب سے الگ ہے۔ یو۔پی اور خاص کر علی گڑھ کے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی زندگی، اس زندگی میں عورت مرد کے رشتے اور ان کی معاشی، جنسی، جذباتی اور نفسیاتی الجھنوں کا حال معلوم ہوتا ہے کہ ان سے زیادہ کوئی نہیں جانتا اور اب جو کچھ

عصمت کو معلوم تھا وہ ان کے فن کے ہر پرستار کو معلوم ہے ـــــ نہ صرف معلوم ہے بلکہ ہر ایک کے دل پر نقش ہے۔ بیدی کا موضوع ان کے گرد و پیش کی زندگی کے وہ بے شمار کردار ہیں جن کا مطالعہ اور مشاہدہ انھوں نے بڑی باریک بینی اور جذباتی شدت سے کیا ہے اور اس مشاہدے اور مطالعے کے بعد ان میں سے ہر ایک کو اپنے تخیل میں بسایا اور فکر سے نکھارا اور اونچا کیا ہے۔ یہ کردار ہندو گھرانوں، متوسط طبقہ کی مجبور و پامال شخصیتوں مثلاً کلرکوں اور اسکول ماسٹروں اور کبھی نچلے طبقے کے بعض جذباتی مردوں اور عورتوں میں سے چنے گئے ہیں لیکن بیدی نے کبھی ان کرداروں کی اصلیت کو فن کا حسین لباس پہنائے بغیر افسانوں میں جگہ نہیں دی اور زندگی کی اسی گہرائی اور فن کی اسی شدتِ احساس نے ان کے بعض افسانوں کو اردو افسانوں میں ایک ہمیشہ باقی رہنے والی شخصیت دی ہے عسکری نے بھی موضوع کے انتخاب میں اسی تخصیص سے کام لیا ہے جو ان کے سارے ہم عصروں کی خصوصیت ہے، لیکن ان کے یہاں نفسیاتی فن کے دیئے ہوئے ایک پہلو، یعنی شعور کی رَو کا پرتو دوسرے افسانہ نگاروں سے کہیں زیادہ ہے۔ اسی طرح کرشن چندر نے ابتدائی افسانوں میں کشمیر کی زندگی کے مختلف پہلوؤں سے اپنے افسانوں کی دنیا بسائی۔ پھر زندگی نے انھیں بمبئی سے قریب کیا تو اس کے گلی کوچے، اس کے بازار اور ہوٹل انکے افسانوں کا موضوع بن گئے اور زندگی کے وسیع تر پس منظر پر مبصرانہ نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے قریب کی زندگی کے صرف ان پہلوؤں کے متعلق کچھ کہا ہے جو انکے قریبی مشاہدہ کا جزو ہیں ـــــ یوں ان چیزوں کے پیش کرنے میں فن کے نئے سے نئے انداز کی تلاش، اور تلاش کے بعد پیش کرنے میں پوری جرأت رندانہ ان کی دوسری خصوصیت ہے جس نے کرشن چندر کو ان کی افسانہ نگاری کے ہر دور میں سب سے زیادہ مقبول بھی بنایا ہے اور انھیں اور ان کے فن کو گفتگو کا سب سے زیادہ اختلافی موضوع بھی۔

یہ ایک سرسری سا خلاصہ افسانہ نگاری کے اس دور کا ہے جسے افسانوی ادب کا شباب کہنا چاہیئے۔ اس دور میں بہت سے افسانے لکھے گئے جو نہ صرف اپنے عہد کے بہترین

افسانے ہیں بلکہ ہر زمانے کے افسانے ہیں۔ وہ ماضی اور مستقبل کے درمیان کی ایسی کڑیاں ہیں جہاں روایت سجدہ ریز ہے اور جدت حلقہ بگوش۔ اس منزل پر آکر دونوں کے ڈانڈے ملتے ہیں، دونوں کو حیاتِ ابدی ملتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس منزل پہ بے شمار سنگِ میل ایسے ہیں جہاں سے نئی راہیں نکلتی اور نئی روشیں پھوٹتی اور جادہ پیما کو کسی کبھی نہ ختم ہونے والی منزل کی طرف لیجاتی ہیں ——— اور انھیں نئی راہوں پر چل کر انھیں روشوں کو اپنا کر اگلے دور کے افسانہ نگاروں نے افسانہ کو اور نیا پن دیا۔ راہیں انکے قدموں کی برکت سے روشن ہوئیں اور روشیں شاداب بنیں ——— بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، تسنیم سلیم، پریم ناتھ پردیسی، غلام عباس، ممتاز مفتی اور شفیق الرحمن یہی وہ جادہ پیما ہیں جنھوں نے زندگی کی صداقت اور فن کی لطافت کو شیر و شکر کر کے پچاس برس کی بنی ہوئی روایت کو نہ صرف زندہ رکھا بلکہ اس میں اپنی اپنی شخصیتوں کا رنگ بھر کر افسانہ کو کوئی نہ کوئی ایسی نئی چیز بھی دی جو اس کی روایت کو زیادہ اہم اور زیادہ رنگین بنا رہی ہے ——— زندگی کی اہمیت اور فن کی رنگینی اس روایت کی سب سے بڑی خصوصیت ہے، ایسی خصوصیت جس نے پل بھر کو بھی اپنا دامن افسانہ کے دامن سے جدا نہیں کیا۔

مختصر افسانے میں روایت اور جدّت

روایت اور جدت انسانی زندگی کے دو ایسے ادارے ہیں جو اس کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کے ہر دور میں پروان چڑھتے اور پھولتے پھلتے رہے ہیں۔ انسان نے انھیں یکساں عزیز رکھا ہے۔ اس لئے کہ فطرت کا تقاضا ہی یہ تھا کہ انھیں عزیز رکھے۔ اس کی فطرت اور جبلت کا یہ پہلو کہ ہر لحظہ کوئی نئی چیز اسکے قبضۂ قدرت اور دستِ تصرف میں آئے۔ اُسے انفرادی اور اجتماعی حیات کے ہر شعبہ میں طلب کی طرف مائل کرتا رہا ہے اور طلب کے اس "تازیانہ" نے اس کی معیشت اور سیاست میں اور اس کی تہذیبی سرگرمیوں کے ہر ادارہ میں ایسے رسوم کا ایک ہجوم جمع کر دیا ہے جن کی حفاظت اور جن کا احترام اس کی زندگی کا عزیز ترین سرمایہ رہا ہے۔ اس سرمایہ کو یوں بڑھاتے رہنا، اس کے گرد تقدس کا ایک ہالہ بنا لینا اور پھر اس سرمایہ کو آنے والی نسل کے سپرد کر دینا اس فطری میلان یا جبلت کا عکس ہے۔ رسوم کے اسی سرمایہ کا نام روایت ہے۔ لیکن انسان کی ایک دوسری جبلت کا تقاضا یہ بھی ہے کہ جن اصنام کا پجاری ہو، ان کے رنگ روپ کو برابر نکھارتا رہے۔ بت گری بت پرستی، اور پھر بت شکنی یہ اس کا شیوۂ ازلی ہے۔ بت شکنی کے اس شیوۂ خاص کا نام زمانہ نے جدت رکھا ہے۔ جدت اور کبھی کبھی بغاوت جس نے اس روایت کو زمانہ کے مطابق بنانے کو اپنا مسلک بنایا ہے۔

زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح علم و ادب میں بھی پابندی رسوم سے اور ان رسوم کو نئے سانچوں میں ڈھالنے اور نئے پیمانوں سے ناپنے کی خواہش رسوم

کا تقدس، ان کا احترام، اُن کی عظمت اور پھر اس تقدس، احترام اور عظمت کے احساس کے باوجود اسے زمانہ کی روش کے مطابق بنانے اور اسے زندگی کی بدلتی ہوئی ندکا ہم گام اور ہم سفر رکھنے کی زبردست خواہش۔ انھیں دونوں چیزوں نے مل کر ہزاروں سال کے تہذیبی سرمایہ کا عطر ہم تک منتقل کیا ہے۔

ہمارا افسانہ، اگر آدمی اس غلط فہمی میں نہ ہو کہ وہ ناول کا کوئی چھوٹا موٹا مجسمہ یا داستان کی ارتقائی یا بدلی ہوئی شکل ہے انیسویں صدی کے بالکل آخر اور بیسویں صدی کے بالکل شروع کی تخلیق ہے اور اس طرح اس کی عمر پچاس سال کے لگ بھگ ہے لیکن اس پچاس سال کی بہت مختصر سی عمر میں (مختصر اس لئے کہ کسی صنف ادب کے لئے پچاس سال کی عمر کو اس کی طفلی ہی سمجھنا چاہیئے) روایت اور جدت کی اتنی منزلیں طے کی ہیں اور اتنی مرتبہ سفر کے رخ بدلے ہیں کہ جو لوگ اس کی ارتقائی منزلوں کا سُراغ لگانا چاہتے ہیں انھیں بھی اپنی راہیں متعین کرنے میں ذرا دشواری پیش آتی ہے۔ افسانہ جب ایوانِ اردو میں اپنی موجودہ ہیئت اور لباس میں پہلے پہل داخل ہوا تو اردو کے پاس داستان گوئی اور قصہ خوانی کی روایتوں کا ایک وافر ذخیرہ اور سرمایہ موجود تھا۔ سب سے بڑی روایت تو یہ تھی کہ قصہ محض وقت گزاری کا ایک دل چسپ مشغلہ ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اس روایت نے بعض دوسری روایتوں کی کڑیاں اپنے ساتھ جوڑ لیں۔ سوال یہ ہے کہ قصہ دل چسپ کیوں کر ہو، اور اسی سوال کے جواب میں روایتوں کی رنگینیاں شامل ہیں۔ قصہ میں بادشاہوں، وزیروں، تاجروں، مہاجنوں اور اس دنیا سے کوئی علاقہ نہ رکھنے والے جنوں، دیووں، پریوں اور ساحروں کا ذکر ہو، جو بات کہی جائے وہ انسان کے وہم و قیاس میں آئے یا نہ آئے مصنف کی بلندیٔ تخئیل کی شاہد ضرور ہو۔ بات سادگی سے نہیں زیادہ سے زیادہ پیچیدگی، رنگینی اور مبالغہ کے ساتھ بیان کی جائے۔ قصہ طویل سے طویل ہو، خواہ اصل قصہ میں اَن گنت بے تعلق قصوں کا اضافہ ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔ قصہ انسان کو زندگی کی بھول بھلیاں سے نکال کر کسی ایسی دنیا کی سیر

کرلئے جس میں عجائبات کی بھول بھلیاں خواہ زندگی سے بھی پیچیدہ ہو لیکن واس لئے دلکش ہے کہ زندگی کی تلخیوں سے خالی ہے۔

یہ روایتیں تھیں جو اردو کے ابتدائی افسانہ نگار کو ملیں۔ لیکن یہ روایتیں حقیقت میں کسی خاص صنفِ ادب کی روایتیں ہونے کے بجائے معاشرہ کی ذہنی اور جذباتی زندگی کی روایتیں تھیں۔ اس لئے معاشرہ کے انقلاب کے ساتھ جب ذہنی اور جذباتی قدریں منقلب ہوئیں تو یہ روایتیں بھی بغیر کسی کی انفرادی کوشش کے ابدی نیند سو گئیں اور اس لئے ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں نے انقلاب کی ہمنوائی میں ان ساری روایتوں کی طرف سے اغماض برتا۔ انھوں نے زندگی اور اس کی تلخی کو اپنا موضوع بنایا۔ انھوں نے افسانہ کو عیش و نشاط کی دربار داری اور مصاحبی سے علیحدہ کر کے مقصد آفرینی کے سایہ میں پروان چڑھایا اور انھوں نے اپنی بات کو زیادہ سے زیادہ دل نشین بنانے کے لئے اس پر سے رنگینی کے پردے اٹھا دیئے اور پیچ در پیچ راہیں اختیار کرنے اور طویل سفر کے ہفت خواں طے کرنے کی لذتوں سے بیگانہ رہنے ہی میں عافیت جانی اور اس لئے پریم چند کے وہ افسانے جو پریم پچیسی اور پریم بتیسی میں چھپے ہیں، داستان گوئی کی ان قدیم روایتوں میں سے اکثر سے ناآشنا ہیں۔ اور جو چیز باقی ہر چیز پر غالب نظر آتی ہے وہ زندگی اور انسان کی خدمت گزاری کا جذبہ ہے۔ یہ زمانہ وہ پر آشوب اور آزمائشی زمانہ ہے جب مغرب اپنی ساری عشوہ سازیوں کے ساتھ مشرق کو اپنے دامِ محبت میں اسیر کرنے پر تلا ہوا تھا اور بظاہر بیں نظر جسے عشوہ و ناز کی آڑ میں چھپے ہوئے ظلم و ستم کی خبر نہیں ہوتی، دل کو برابر اس جال میں پھنسا کر اس کے حلقوں کی گرفت کو مضبوط بنا رہی تھی۔ ہندوستان کے بہت سے دانش منداس تیزی سے بڑھتے ہوئے سیلاب کے خطروں سے آشنا تھے اس لئے بیانگِ دہل اس خطرہ کا اعلان کر رہے تھے جو مشرق اور مغرب کے اس تصادم سے پیدا ہونے والا تھا۔ انھیں اس تصادم میں ہندوستان کی تمدنی، تہذیبی، معاشرتی، ذہنی، اور

اخلاقی قدروں کی شکست فاش صاف نظر آرہی تھی۔ افسانہ نے دانش ودوربینی کی۔ اس آواز کی ہم نوائی کی۔ پریم چند نے اپنے افسانوں نے ذریعہ ہندوستانیوں کو ان کے ماضی کے عظمت وشکوہ اور حال کے حسن ودل کشی کی تصویریں دکھائیں۔ تاکہ وہ ماضی کی اس عظمت میں گم ہوکر حال کی اس رنگینی سے سرشار ہوکر کسی اور کی طرف نظر اٹھاکر دیکھنے کی ضرورت ہی محسوس نہ کریں سو

حور پر آنکھ نہ ڈالے کبھی شیدا تیرا

راجپوتوں کی زندگی، ہندوستان کے دیہاتوں کی زندگی اور ہندوستانی شہروں کی اخوت ومحبت کی زندگی میں جو کچھ اچھا تھا وہ ان ابتدائی افسانوں میں سے اکثر کا موضوع ہے۔

پریم چند کے ایک اور ہم عصر سلطان حیدر جوش نے اپنی قوم کو مغربیت کے اس فریب سے بچانے کا ایک دوسرا انداز اختیار کیا مشاہدہ نے انھیں دکھایا تھا کہ مغرب جس طرح بھی اس کا بس چلتا ہے، مشرق کے ایوانوں میں داخل ہوتا ہے۔ دھینگا مشتی سے، دوست داری سے، مکر وفریب سے، چور دروازوں سے، اور اس طرح دوست بن کر صدیوں کی بیش بہا روایتوں کے سرمایہ کو مٹاتا جارہا ہے تعلیم آزادیٔ نسواں اور فیشن کے پردوں میں تخریب کے ہزارہا سامان چھپے ہوتے ہیں تخیل اور تصور نے مشاہدہ کو جلا دی اور اس طرح کے افسانے ظہور میں آئے جن میں مغربی معاشرت اور اس کے حسن سحر کار میں مبتلا ہونے والوں کے عبرت خیز مرقعے کھینچے گئے تھے۔ اس طرح پریم چند اور سلطان حیدر جوش اور ان دونوں کے متبعین اپنے افسانوں کے ذریعہ ان روایتوں کے تحفظ کی خدمت انجام دے رہے تھے جن کی وجہ سے مشرق مشرق ہے اور اس لئے اس نے انھیں متاع عزیز کی طرح سینہ سے لگا رکھا ہے۔ افسانہ نگاروں کے دو گروہ دو الگ الگ راہوں پر چل کر بھی روایتوں کی پاسبانی کر رہے تھے لیکن روایت کی اس محبت بلکہ جنون کے عہد میں بھی لکھنے والوں کا ایک گروہ ایسا تھا جو عشق کی بارگاہ میں سجدہ ریز ہوکر یہ دعا مانگ رہا تھا کہ

اے عشق کہیں لے چل یہ دیر و حرم چھوڑیں ان دونوں مکانوں میں جھگڑا نظر آتا ہے
مکان حقیقت میں ایک ہی تھا۔ اس میں داخل ہونے کے راستے البتہ دو تھے۔

لیکن جدت اس مکان میں گھسنے ہی کے نام سے کانوں پر ہاتھ دھرتی تھی۔ اس کا کہنا یہ تھا کہ زندگی کسی ایسے دوراہے پر آجائے جہاں کھڑے ہو کر یہ فیصلہ کرنا آسان نہ رہے کہ وہ راہ کونسی ہے جس میں خطرہ بھی نہیں اور جو منزل تک پہنچا بھی دے گی تو ادب اور ادیب اس سارے جھگڑے بکھیڑے کو چھوڑ کر اپنی دنیا آپ بساتا ہے۔ رومان اور رنگینی کی دنیا کو یا خود زندگی ہی میں سے ایسی چیزوں کو اپنا موضوع بنا لیتا ہے جن میں رنگ و بو کے یہ رومان انگیز اور رومان پرور عناصر موجود ہوں۔ ادب خالص جمالیاتی چیز ہے اسے خارزاروں میں اُلجھ کر خونا خون ہونے سے کیا کام۔ سجاد حیدر یلدرم اس انداز فکر کے قافلہ کے سالار ہیں۔ انھوں نے افسانہ کو عورت اور فطرت کے حسن اور ان دونوں کے فطری رومان کیلئے وقف کیا اور اردو افسانہ میں سب سے پہلے ادب برائے ادب کے جمالیاتی احساس کی نمایندگی کی اور اس طرح اردو افسانہ اپنی زندگی کے بالکل ابتدائی دور میں پریم چند اور سلطان حیدر جوش کی روایت پسندی اور سجاد حیدر یلدرم کی جدت طرازی کی بدولت روایت اور جدت دونوں کا ہم نوا بنا اور مدتوں تک دونوں رنگوں کے لکھنے والے اپنے اپنے قافلوں کے ساتھ آگے بڑھتے رہے اور دونوں کو سفر کی مختلف منزلوں میں ایسے ساتھی ملتے رہے جنھوں نے روایت اور جدت دونوں کے نصب العین کو پروان چڑھانے میں ان کا پورا ہاتھ بٹایا۔ پریم چند کے ساتھ علی عباس حسینی، اعظم کریوی، مہاشے سدرشن ہیں اور سجاد حیدر کی معیت میں نیاز فتحپوری، ل۔ احمد اکبر آبادی اور مجنوں گورکھپوری لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ دونوں آگے بڑھتے ہوئے ایک دوسرے کی طرف دیکھ رہے ہیں۔ رقابت کے خیال سے نہیں بلکہ اس نیت سے کہ شاید ہمیں دوسرے سے کچھ زاد راہ ایسی ہاتھ آجائے کہ سفر کی مشکلیں زیادہ آسان اور منزل تک رسائی زیادہ یقینی بن سکے۔ ہمدردی اور دوست داری کے اس جذبہ کا نتیجہ یہ نکلا کہ

پندرہ بیس برس کی مدت میں دونوں اس طرح گھل مل گئے کہ پہچاننا بھی مشکل ہوگیا کہ دونوں نے اپنے اپنے مقصد کی حمایت میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں سے کیا روایت ہے اور کیا جدت۔ علی عباس حسینی، مجنون گورکھپوری، سدرشن، حجاب اسمٰعیل کے افسانوں تک پہنچتے پہنچتے جدت روایت بن چکی ہے۔

عین یہی زمانہ ہے جب سیاسی احساس نے ملک کے گوشہ گوشہ میں ایسی تحریکوں کی ابتدا کردی کہ آدمی کی روزانہ زندگی اور سیاست کے پیچیدہ مسائل بالکل ایک ہی سطح کی چیزیں معلوم ہونے لگیں۔ آزادی کی لہر اتنی تیزی سے ادھر سے اُدھر تک دوڑی کہ انسان کی معیشت، تعلیم، ملازمت، کھانا، لباس، رہن سہن اور باہمی تعلقات۔ غرض ہر چیز پر اس کے نقش ثبت ہوتے نظر آنے لگے اور اس طرح افسانے کو زندگی کے اس انقلاب میں انقلاب کا ایک اور راستہ ملا اور اس راستہ کی رہبری بھی پریم چند نے کی۔ فرق صرف یہ ہے کہ اب ان کے جذبہ اور احساس کی شدت خاصی حد تک فن کی نزاکتوں کی ہم عناں ہے۔ پریم چند کی طرح ان کے دوسرے ہم عصروں پر بھی اس سیاسی احساس کا خاصا گہرا اثر پڑا اور اب کسی لکھنے والے کے لئے بھی یہ ممکن نہیں رہا کہ وہ سیاست سے اپنا دامن بچا سکے۔ چنانچہ سدرشن، علی عباس حسینی اور سلطان حیدر جوش کے افسانوں میں جابجا اس درد کی کسک ہے یہی زمانہ ہے جب نئے لکھنے والوں کی ایک پود آہستہ آہستہ زمانہ کے گرم و سرد سے آشنا ہو رہی تھی۔ اس پود کے کچھ لکھنے والوں نے روایت سے اس طرح دامن کشی کی کہ طبع زاد افسانے لکھنے کی جگہ اردو کو دوسری زبانوں کے ترجموں سے آشنا کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ اور چند برس میں ترکی، ایران، مصر، عرب، چین، جاپان اور اس سے بھی زیادہ روس اور فرانس کے افسانوں کی اردو میں بھرمار ہوگئی۔ یہاں تک کہ چیخوف گوگول ٹالسٹائی اور موپساں کے نام اردو والوں کے لئے ایسے ہی ہو گئے جیسے پریم چند یا سجاد حیدر یلدرم کے۔ خواجہ منظور حسین کے بعض ترجمے امتیاز علی تاج کا آخری سبق سید بشیر الدین کا گرگٹ اور اصنام خیالی اور سیر گل کے بعض افسانے نہ صرف

اس جدید روش کے ایسے نمونے ہیں، جسے فرد کبھی فراموش نہیں کر سکتا بلکہ ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے افسانہ کو جدّت کی ایک ایسی روش سے آشنا کیا جس میں زندگی اور فن، موضوع اور بیان اور فکر اور اظہار کو لازم و ملزوم سمجھا جانے لگا۔ ان دونوں میں ایک لطیف امتزاج پیدا کرنے کی رسم عام ہوئی اور رسالوں میں ایسے لکھنے والوں کے نام نظر آنے لگے جنھیں آگے چل کر کوئی نہ کوئی امتیازی حیثیت بھی حاصل کرنی تھی اور افسانہ کی روایت میں کسی نہ کسی جدّت کا پیامبر بھی بننا تھا۔ کرشن چندر، منٹو اور اختر انصاری۔ اور پھر افسانے کی دنیا میں تین زبردست انقلاب آئے! افسانوں کا مجموعہ "انگارے" شائع ہوا اور اس نے یک لخت موضوع اور فن کی ساری روایتوں کے شیشے توڑ پھوڑ کر رکھ دیئے اور ایک نئے فن کی بنیاد ڈالی جس میں جدید نفسیاتی محرکات، نئے معاشی نظریوں، سیاست اور اقتصادی مسائل کی ہم آہنگی، مذہبی اور روحانی قدروں کی شکست و ریخیت اور پلاٹ اور کردار نگاری جیسی فرسودہ چیزوں سے بے نیازی کا ایک ایسا امتزاج تھا کہ نہ صرف افسانوی ادب میں بلکہ پوری معاشرتی زندگی میں ایک بھونچال آگیا اور اس نے جو کچھ پرانا تھا اسے اُلٹ پلٹ کر رکھ دیا۔ یہ مجموعہ چند دن بعد نظر سے اوجھل ہو گیا لیکن اُس کے انقلاب آفرین تاثر نے اردو افسانہ کے لئے جدّت کی بے شمار راہیں کھول دیں۔ دوسرا انقلاب پریم چند کا افسانہ "کفن" تھا جو روایت کی عظمت اور جدّت کی اثر آفرینی کا معجزہ تھا۔ اور تیسرا انقلاب "ترقی پسندی کی تحریک"۔ یہ سب چیزیں ۳۵ اور ۳۶ء میں ہوئیں اور پھر تو افسانہ کی رفتار میں ایسی تیزی آئی کہ الامان الحفیظ۔ انگریزی افسانے کے حد درجہ ترقی یافتہ فن نے ترقی مدارج اور قطع منازل کے سارے اصولوں کے خلاف، اردو افسانہ پر قبضہ کر لیا اور ایک ہی وقت میں زمانہ نے نہ صرف کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری اور عصمت چغتائی جیسے بلند و بالا افسانہ نگاروں کو جنم دیا۔ بلکہ ان سے ایسے افسانے بھی لکھوائے جو مختلف حیثیتوں سے بڑی تیزی سے روایتوں کو جدّت اور جدّت کو روایت بناتے رہے۔ آن داتا، گرم کوٹ، ہتک، دوزخی اور

آخری کوشش اس طرح کے چند افسانے ہیں، جن میں قحط، کلرک، طوائف، سگا بھائی اور فقر و فاقہ جیسے موضوع فن کی پختہ کاری اور چابک دستی کے ہاتھوں ان افسانوں کے روپ میں زندہ جاوید بن گئے ہیں۔

اور لطف یہ کہ یہ سلسلہ یہیں نہیں ختم ہو جاتا۔ بڑی جلدی چند ایسے افسانے لکھے جاتے ہیں جو ان جدید افسانوں کو روایت کی صف میں لا کھڑا کرتے ہیں اور خود اگلی صف پر قبضہ جما لیتے ہیں۔ احمد علی کا افسانہ "ہماری گلی" اور غلام عباس کا "آنندی" اسی ضمن کی چیزیں ہیں۔ لیکن اس صف میں کہیں کہیں ایسے افسانوں نے بھی زبردستی اپنی جگہ بنالی ہے، جو پاکیزگی کی اس زیبائی سے محروم ہیں۔ جو ہر لطیف فن کا لازمہ ہے مکالی شلوار، بو اور لحاف اسی انداز کے افسانے ہیں جنھیں دیکھ کر احساسِ لطیف نے منہ پھیر لیا۔ لیکن تاویلوں نے بالآخر ان پر بھی فن کے پردے ڈال دیئے۔

افسانہ یوں بڑی تیزی سے آگے بڑھ رہا تھا کہ ایک زبردست انقلاب آیا جس نے حیات انسانی کی ساری عزیز اور مقتدر قدروں کو پامال کر دیا اور زندگی کی طرح افسانے پر بھی اس ہنگامہ میں ایسے زخم آئے جو بھرنے کا نام نہیں لیتے نتیجہ یہ ہے کہ چار ساڑھے چار سال کی مدت میں ایک افسانہ بھی ایسا نہیں لکھا گیا جو روایت اور جدت کی پچھلی یاد کو پھر زندہ کر سکے۔ افسانہ کی روایت بڑی عظیم الشان ہے، اس میں کہیں کہیں جدت کی کوئی کرن چمک بھی جاتی ہے لیکن جو نظر خیرہ ہو ہو کر نئے جلوؤں کے لئے تڑپنے کی عادی بن چکی ہے، اس کا ان کرنوں سے بھلا نہیں ہوتا۔

مختصر افسانے کے پچیس سال[25]

ہمارے افسانے کی عمر ابھی بہ مشکل پچاس سال کی ہے۔ پریم چند کے ان ابتدائی افسانوں کو جن کی تعمیر میں وطن پرستی کے شدید جذبہ اور احساس اور داستان اور کہانی کی ملی جلی تکنیک کا سب سے نمایاں حصہ ہے۔ افسانے کا بچپن اور اس کی حیاتِ نو کا آغاز سمجھنا چاہیئے۔ پریم چند کے اپنے حساب کے مطابق ان کی اس طرح کی پہلی کہانی کا جنم سنہ ۱۹۰۶ء یا سنہ ۱۹۰۷ء میں ہوا۔ اور اس طرح اب سے ایک یا دو سال پیچھے ہماری زبان میں اس کے ظہور کو پچاس سال ہو جائیں گے۔ اس حساب کو سامنے رکھ کر اگر کوئی مختصر افسانے کی گزشتہ پچیس سالہ زندگی کا جائزہ لینے بیٹھے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ بات کا سلسلہ اس منزل سے شروع کیا جائے جب اس طفلِ نوخیز نے زندگی کی ۲۳-۲۴ منزلیں طے کر لی تھیں۔ حساب کو زیادہ باقاعدہ بنانے اور اس کے واضح حدود مقرر کرنے کے معنی یہ ہوں گے کہ یہ جائزہ ۱۹۲۹ء یا ۱۹۳۰ء کے بعد سے شروع ہو۔ لیکن ۱۹۲۹ء یا ۱۹۳۰ء سے ۱۹۵۴ء کے آخر تک افسانے نے موضوع اور فن کے کیا کیا مرحلے طے کئے ہیں اس کا صحیح اندازہ کرنے کے لئے اس بات کا اندازہ بھی ضروری ہے کہ وہ ۱۹۰۶ء یا ۱۹۰۷ء سے ۱۹۲۹ء یا ۱۹۳۰ء تک کیا بن چکا۔

یہ بات اب افسانہ اور اس کی تاریخ سے دلچسپی رکھنے والے ہر شخص کے علم میں ہے کہ پریم چند کے تقریباً ساتھ یا ان سے کچھ پیچھے جن لوگوں نے اس صنف میں اپنی جولانیاں دکھائیں ان میں سلطان حیدر جوشؔ، سجاد حیدر یلدرمؔ اور نیاز فتحپوری

کے نام سب سے نمایاں ہیں۔ جس طرح پریم چند کے ابتدائی افسانوں کا مقصد یہ ہے کہ انکے ذریعے قوم میں وطن کی محبت اور اس محبت میں اپنا تن، من، دھن سب کچھ نثار کردینے کا جذبہ پیدا کیا جائے، اسی طرح سلطان حیدر جوش کے افسانوں کی بنیاد اس جذبہ اور احساس پر ہے کہ مشرق والوں (یعنی ہندوستانیوں کو) مغربی تعلیم اور تہذیب کے فریب سے محفوظ رکھا جائے۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں کا محرک رومانیت کا تصور اور ایک متوازن قسم کا احساس فن ہے۔ نیاز فتحپوری کے افسانوں میں اسی رومانیت کی زیادہ شدید اور زیادہ جذباتی اور والہانہ تصویریں نظر آتی ہیں۔ اس طرح ہمارے ان چار ابتدائی افسانہ نگاروں کے افسانوں میں بیک وقت کئی چیزیں دکھائی دیتی ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ پریم چند کے افسانوں پر گرد و پیش کی زندگی کے بعض اہم تقاضوں کا عکس ہے، سلطان حیدر جوش نے اسی ماحول میں سے ایک ایسا موضوع اختیار کیا ہے جو مسلمانوں کے ایک خاصے بڑے گروہ کا نصب العین تھا۔ سجاد حیدر نے اسی ماحول میں رہتے ہوئے زندگی کے ایسے گوشوں پر نظر ڈالی ہے جو غیر سیاسی ہونے کے باوجود ہر زمانے میں انسان کے لئے اہم رہے ہیں۔ ان کا موضوع عورت اور مرد کی وہ محبت ہے، جو فطرت کے قوانین کے سوا کسی اور قسم کے رسوم و قیود کی پابند نہیں۔ سجاد حیدر عورت اور مرد کو معاشرتی زندگی کی حدوں میں رکھ کر بھی دونوں کو آزاد محبت کا حق دینا اور دلوانا چاہتے ہیں۔ نیاز نے حال کی زندگی اور اس کی قید و بند سے آزاد ہو کر والہانہ عشق و محبت کی ایک دنیا آباد کی ہے۔ فن اور اس کے اہم اور غیر اہم عناصر کے معاملہ میں بھی چاروں کی روش میں یکسانی نہیں۔

پریم چند نے زندگی کے ایک بیحد اہم مسئلہ کو اپنے ابتدائی افسانوں کا موضوع بنایا لیکن ان کہانیوں کی ساری فضا داستانوں کی تخیلی اور شاعرانہ فضا سے مستعار رکھی۔ زندگی کے ایسے حقائق کے اظہار کے لئے بھی جن سے فرد اور قوم دونوں شدت کے ساتھ متاثر ہے، انھیں بیان کی وہی روش پسندیدہ معلوم ہوئی جو ذہن سے زیادہ دل

کی کیفیتوں کی ترجمانی کا حق ادا کرنے کے لئے مخصوص ہے۔ پریم چند نے ایک بلند قومی مقصد کی حمایت اور پاس داری کا بیڑا اٹھا کر بھی اس شاعرانہ اور جمالیاتی منصب کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کیں جو ایک داستان سرا اور افسانہ گو پر عائد ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف سلطان حیدر جوش نے جب مغربیت اور اسکے مخالف عناصر کے خلاف علمِ جہاد بلند کیا تو سوائے اس بات کے اور کچھ یاد رکھنے کی ضرورت نہیں سمجھی کہ ان کا نصب العین بلند ہے اور اس نصب العین کو انھیں ایک واعظ اور مصلح کی طرح پورا کرنا ہے۔ یہ بات انھوں نے بہت کم پیش نظر رکھی ہے کہ وہ ایک بلند نصب العین کے حامی واعظ اور مصلح ہونے کے علاوہ قصہ گو بھی ہیں۔ بلکہ اکثر تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے کہانی کو اپنا آلۂ کار بنانے کے بعد یہ قطعی بھلا دیا کہ کہانی کے بھی کچھ مطالبات اور تقاضے ہیں۔ کہانی سے وہ کچھ کام لے رہے ہیں تو ان پر کہانی کا بھی کوئی حق ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کا انداز نظر ان دونوں سے مختلف ہے۔ وہ یہ جانتے ہیں جو کام میں نے اپنے ذمہ میں لیا ہے وہ مصلح اور واعظ کو زیادہ زیب دیتا ہے، لیکن اپنا کام پورا کرتے وقت وہ خود کبھی واعظ اور خطابت پر فن کے نازک اور لطیف پردے ڈالے ہیں۔ چنانچہ نیاز فتحپوری نے موضوع کے انتخاب کی طرح کہانی کی ترتیب اور اسلوب نگارش میں بھی قاری کی دلچسپی کو سب سے پہلی جگہ دی ہے۔ ان کے افسانوں میں حسن و عشق کے ذکر میں ہیجان انگیزی کا رجحان اسی نقطۂ نظر کا پیدا کیا ہوا ہے۔

مختصر یہ کہ ہمارے ان چار ابتدائی افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے مذاق اور مزاج کی مناسبت سے کہانی سے مختلف کام کے لئے اور مختلف طریقوں سے لئے اور افسانہ جب ایک صنفِ ادب کی حیثیت سے اُردو میں پہلے پہل داخل ہوا تو وہ زندگی سے بالکل قریب بھی رہا اور اس سے بہت دور بھی۔ وہ تلخ حقیقتوں کا ترجمان بھی بنا اور شیریں حکایتوں کا نغمہ خواں بھی۔ سیاست و معیشت، اخلاق و دین، محبت و نفرت، اہرمن و یزداں، سب اس کے موضوع رہے۔ اُس نے تاریخ

روایت، مشاہدہ، تخیل اور تصوّر کی دکھائی ہوئی روشنی میں نئے نئے جہان آباد کیے۔ وہ بہ یک وقت مصلح اور واعظ کا ہم زبان بھی بنا اور رندی و سرمستی کی ہم نوائی بھی کی۔ اس نے بزموں کو حسنِ فطرت کے رنگا رنگ پھولوں سے آراستہ کیا اور ان میں عورت کے پیروں کی وہ جھنکار بھی سنائی دی جس کے آگے ہر نغمہ خاموش اور ہر ساز محروم نواسنائی دیتا ہے ـــــــ گویا مختصر افسانہ کا آغاز حقیقت اور شعریت، صداقت اور تصوّر، زندگی اور فن کے امتزاج کا ابتدائی نقش ہے۔ یہی نقش آگے چل کر زیادہ ابھرا، زیادہ چمکا اور زیادہ دلکش اور دل نشین بنا۔

یہ ہمارے افسانے کے ابتدائی چند سال کی تصویر کا ایک دُھندلا سا عکس ہے ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء تک پہنچتے پہنچتے اس تصویر میں نہ جانے کتنے رنگ بھر گئے۔ پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش اور نیاز سب ۲۹ء سے ۳۰ء تک افسانے لکھتے رہے۔ ان کے علاوہ اور بہت سے لکھنے والے سامنے آئے اور معمولی سی چمک دمک دکھا کر ختم ہو گئے۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ ان سب نے تقلید کو اپنا مسلک بنا یا تھا چنانچہ ۲۹ء یا ۳۰ء کو اپنے سفر کی منزل جان کر کوئی طالب علم اس بات کا جائزہ لینا چاہے کہ ۲۳ - ۲۴ برس میں افسانے نے ارتقاء کے کیا کیا مدارج طے کئے ہیں اور کسے اِن مدارج تک پہنچانے میں کس کس کا کتنا ہاتھ ہے تو اس کی نظر اب بھی پریم چند، سجّاد حیدر، سلطان حیدر جوش اور نیاز ہی پر پڑتی ہے۔ یا کبھی کبھی علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری اعظم کریوی، حامد اللہ افسر، ل۔ احمد، اکبر آبادی کی بھی جھلک دکھائی دے جاتی ہے لیکن ان میں سے کوئی ابھی ایسا نہیں بنا کہ وہ افسانے کی دنیا پر چھایا ہوا معلوم ہو۔ پچھلے ہوئے اب بھی وہی چار لکھنے والے ہیں بلکہ حقیقت یوں ہے کہ سلطان حیدر جوش اور سجاد حیدر اس وقت تک اپنا کام ختم کر چکے ہیں۔ ان دونوں نے تقریباً ۲۰ ۲۲ سال کی مدت میں مختصر افسانہ کو بعض ایسی چیزیں دیں جو اس کی روایت کا

مستقل حصّہ بن گئیں۔ سجاد حیدر کی رومانیت اور سلطان حیدر کی اصلاح پسندی اس روایت کے دو اہم اجزا رہیں اور ان کی گونج ہمارے افسانے میں آج بھی سنائی دے رہی ہے۔

پریم چند اور نیاز فتح پوری ۲۹ء اور ۳۰ء میں بھی لکھ رہے تھے اور اس طرح لکھ رہے تھے جیسے تھکنا ان کے قلم کو آتا ہی نہیں۔ چنانچہ دلے بخیر گزشت، اردو ہے کمرز اور درد گھنٹے جہنم میں، انھیں دو سال کے لکھے ہوئے افسانے ہیں "دلے بخیر گزشت"[1] کوئی تین صفحے کا حد درجہ مختصر افسانہ ہے اور اس طرح شروع ہوتا ہے:-

"میری اُن کی محبت کا افسانہ اپنے آغاز و انجام اور تمام درمیانی کڑیوں کے لحاظ سے بہت مختصر تھا سینما ہال کے اندر جب کہ بجلی کی روشنی عورت کو خدا جانے کیا چیز بنا دیتی ہے، اُنھوں نے مجھے دیکھا اور میں نے ان کو۔ تماشے کے دوران میں ایک خاص منظر کے اثر سے اُن پر غشی کی سی کیفیت طاری ہوئی میں نے سنبھال لیا۔ اُدھر سے شکریہ، اِدھر سے عجز و انکساری۔ اس کے بعد ڈرامے پر تنقید، فلسفہ محبت پر ہلکی سی گفتگو ہوئی۔ دوسرے دن صبح کی چائے کی دعوت اور شام کو انتہائے بے تکلفی۔ یہ تھا اس محبت کا انجام جس کے متعلق ایک ایشیائی شاعر خدا جانے کیوں یہ لکھتا ہے:-

من کردہ ام آغاز بہ پایاں کہ رساند

افسانہ کا آغاز یہ ہے اور نقطۂ عروج یہ:-

فلم تیزی کے ساتھ "چک چک" کرتا ہوا ختم ہوا اور روشنی سے ہال جگمگا اٹھا۔ اور سب سے پہلی چیز جس نے مجھ کو چونکایا، وہ ایک ہاتھ تھا جس نے میرے شانوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔

"چلئے، سواری کا انتظام کیجئے، میں تنہا ہوں" یہ میری بیوی کی آواز تھی ......

---

[1] نگار جولائی ۲۹ ۱۹ء

نیاز کے افسانوں میں رومانی رنگ، عورت کے ذکر اور اس کی محبت سے دین اور دنیا دونوں کو سنوار لینے کی توقع، زندگی سے قریب رہ کر بھی اس کی تلخیوں سے گریز کے ساتھ ساتھ مشاہدہ کے مقابلے میں تخیل اور تصور سے کام لینے کا جو رجحان ۱۹۲۹ء میں بھی نمایاں طور پر نظر آتا ہے، وہ افسانے کی زندگی کے اس دور کی یاد دلاتا ہے جب اس کے قدم تخیل، تصور اور شعریت کے گہوارے سے باہر نہیں نکلے تھے۔ ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء میں رومانیت اور شعریت کی اس فضا کو چھوڑ کر زندگی کی گہما گہمی سے دوچار ہونے کی خواہش کس طرح ابھرنے کی کوشش کر رہی ہے اس کا سراغ کہیں کہیں ازدواج مکرر[1] اور دو گھنٹے جہنم میں[2] میں ملتا ہے۔ لیکن رومانیت، حسن پرستی اور اکتساب لذت کے جن رجحانات سے نیاز کی افسانہ نگاری کی ابتدا ہوئی تھی، وہ اس دور میں بھی حقیقت پسندی کے جذبے کو مغلوب کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ "دو گھنٹے جہنم میں" کا موضوع افسانے کے عنوان سے ظاہر ہے۔ اس افسانے میں ہیرو کی ملاقات ابلیس، فرعون، ہامان، شداد، قارون، نمرود، ضحاک جیسی نامور ہستیوں کے علاوہ حکما، علما اور شعرا سے بھی ہوئی ہے لیکن ان میں سے کسی کے نام اور شخصیت نے اسے اس درجہ اپنی طرف متوجہ نہیں کیا جتنا کلوپٹرا اور مصر کی اس رقاصہ نے جو زہرہ بن کر آسمان پہ اڑ گئی۔ کلوپٹرا کے مسکن کا بورڈ دیکھ کر اس کے دل کی جو کیفیت ہوئی ہے اس کا ذکر افسانے میں اس طرح کیا گیا ہے:۔

> ..... دفعتہً میری نگاہ کلوپٹرا کے بورڈ پر پڑی تو میں ٹھہر گیا، کیوں کہ مجھے اس کی زیارت کا بڑا شوق تھا...... یہ بت کلوپٹرا کا تھا۔ بلند و بالا، پُر شباب، آشفتہ گیسو اور سر سے پاؤں تک بالکل عریاں دبے پردہ میں حیران تھا کہ اگر کلوپٹرا کو پتھر بنا کر مبتلائے عذاب کیا گیا ہے تو اس کے خدا کے جمالیاتی ذوق کی رعایت کے سوا اور کیا کہہ سکتے ہیں کہ دفعتہً وہ بت شق ہوا اور اس کے اندر سے ایک عورت اسی شکل و صورت اور خد و خال کی نمودار ہوئی اس کے تمام جسم پر چھوٹے چھوٹے آبلے موتی کی طرح جھلک رہے تھے، یوں

---

[1] نگار اکتوبر ۱۹۲۹ء

[2] نگار اکتوبر ۱۹۳۰ء

سے خون کے قطرے اور آنکھوں سے عنابی رنگ کے آنسو ڈھلک ڈھلک کر آبلوں پر رنگین خط ڈالتے ہوئے نیچے گر رہے تھے۔ گلے میں سفید انگاروں کا ایک ہار پڑا ہوا، آگ کی لپٹ سے جنبش میں آ آ کر جسم سے مس کرتا تھا اور ہر بار اس کے گورے گورے جسم پر ایک سُرخ نشان چھوڑ جاتا تھا۔ اس عالم میں بھی اس پر ایک شاہانہ جمال کا رنگ پیدا تھا۔ قیصر اور انطانی اگر اس حال میں بھی اسے دیکھ لیتے تو شاید اس سے دوبارہ مل جانے کے گناہ میں ایک عمر دوزخ میں بسر کرنے کے لئے آمادہ ہو سکتے تھے۔"

افسانے کے اس ٹکڑے میں نسوانی حسن کی کشش اور عشق کے ساتھ اس کے رشتہ کا ذکر جس انداز سے ہوا ہے اس پر وہی شعریت اور رنگینی چھائی ہوئی ہے جو رومانی اندازِ فکر کے لئے مخصوص ہے۔ اپنے آپ کو حسن کی لذتوں میں گم کر دینے کی آرزو اس اندازِ فکر کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ نیاز کے علاوہ یوں تو اور بہت سے افسانہ نگار ہیں جو تقریباً اسی زمانے میں منظرِ عام پر آئے لیکن ان میں مجنوں گورکھپوری، علی عباس حسینی، اعظم کریوی اور حامد اللہ افسر ایسے لکھنے والے ہیں جنھوں نے اس عبوری دور کے گزر جانے کے بعد بھی اس صنف میں اپنے لئے جگہ بنائی۔ ان چار افسانہ نگاروں کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ چیز آسانی سے محسوس کی جا سکتی ہے کہ گو ان میں سے ہر افسانہ نگار کا یہ رجحان ہے کہ وہ زندگی کے حقائق کو افسانہ کا موضوع بنائے لیکن اس رجحان کو قدم قدم پر دو چیزیں اپنے شکنجہ میں کسی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ایک نمایاں چیز تو یہ ہے کہ گو ہر افسانہ نگار اپنے اپنے مخصوص مذاق اور ماحول کے مطابق زندگی میں سے ایسی چیزوں کا انتخاب کرتا ہے جو افسانے کا دلچسپ موضوع بن سکتی ہیں لیکن اس انتخاب کے وقت کسی نہ کسی طرح عورت اس کے سامنے ضرور آ جاتی ہے اور ایک مرتبہ جب وہ اپنی جھلک دکھا دے تو زندگی کی ہر کشش اُس کشش کے سامنے ہلکی پڑ جاتی ہے۔ مجنوں حسن و عشق کے رشتہ کے معاملہ میں ایک فلسفیانہ اندازِ فکر رکھنے کے باوجود عورت کے حسن سے مسحور اور مرعوب ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ اعظم کریوی ایک خاص علاقہ کی

دیہاتی زندگی کو اپنی کہانیوں کا پس منظر بنا کر بھی اس زندگی کے سارے رومان عورت کی ذات اور شخصیت میں سمٹے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ انھیں حسن فطرت پر بھی عورت کے حسن سحر آگیں کی چھوٹ پڑتی دکھائی دیتی ہے۔ حامد اللہ افسر نے معاشرتی زندگی کے بعض بہت چھوٹے چھوٹے پہلوؤں کی عکاسی کو اپنا مسلک بنایا ہے لیکن انھیں بھی معاشرتی زندگی کے ہر پہلو پر عورت کی شخصیت اپنا عکس ڈالتی دکھائی دیتی ہے علی عباس حسینی اپنی افسانہ نگاری کے اس ابتدائی دور میں زندگی سے بہت قریب آکر بھی محبت کے ایک والہانہ اور حد درجہ جذباتی تصور کے ترجمان بنے ہیں ۱۹۲۹ء اور ۳۰ء میں انھوں نے جتنے افسانے لکھے ہیں ان پر کسی نہ کسی طرح عورت چھائی ہوئی ہے۔ اس دور میں وہی موضوع ہیں جن کے دم سے سجاد حیدر، سلطان حیدر جوش نیاز فتح پوری اور کبھی کبھی پریم چند کے افسانوں کی دنیا آباد ہوئی ہے۔ عورت اور اس کا حسن زاہد فریب، معاشرتی زندگی میں مشرق اور مغرب کا تصادم، سیاسی انحطاط کی وجہ سے رؤسا اور امراء کے طبقہ میں پھیلی ہوئی عیاشیاں، سماج میں خیر اور شر کی قوتوں کا باہمی تصادم، یہ سب چیزیں ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء میں بھی حسینی کو جذباتی حد تک قابلِ توجہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس لئے دوسروں سے کہیں زیادہ انھوں نے ان کے ذکر میں جذبات کی پوری شدت اور اسلوب کی پوری شعریت سے کام لیا ہے۔ دو تین چھوٹی چھوٹی مثالوں سے اس کا اندازہ کیجئے۔ ان کے افسانے بیوی[1] میں ایک کردار عورت کے متعلق یہ خیالات ظاہر کرتا ہے :-

(۱) "عورت ایک موسمی پھول ہے۔ اس سے وقتی مسرت حاصل کر لو اسے گلے کا ہار نہ بناؤ ورنہ یہ پنکھڑیاں کچھ ہی دنوں میں خارِ مغیلاں بن جائینگی"

(۲) "عورت ناگن ہے۔ بڑی ہی خوبصورت، بڑی ہی نازک، بڑی ہی سبک مگر بڑی ہی زہریلی"

افسانہ عدالت[2] میں ٹھکرائی ہوئی محبت کا تذکرہ اس طرح ہوا ہے :-

---

[1] ۱۹۲۹ء (باسی پھول) نسیم انہونوی۔ [2] ۱۹۲۹ء (باسی پھول)

"دفعتہً باپ کی نگاہ تند اور لال چہرے نے چونکا دیا...... پرانے دستور کے مطابق مٹی کا سکورا ٹھکرا دیا گیا۔ شراب اس کی آخری حد تک پی لی تھی اب ساغر گل کی ضرورت؟ وہ توڑنے اور پھینکنے کی چیز ہی تھی۔ کچھ سونے چاندی کا کاسہ تھوڑی تھا کہ کلیجہ سے لگا رکھا جائے، مگر پینے والا جو کچھ سمجھے، جام خود کو ذلیل سمجھنے سے رہا، وہ تو اپنے کو جام جمشید ہی سمجھتا ہے۔"

کئے کا بھوگ[1] میں ایک کنور صاحب نے نادانستہ اپنی ہی بیٹی کو اپنی داشتہ بنایا تھا۔ اتفاقات نے جو گل کھلائے تھے جب کنور صاحب پر ان کی حقیقت کھلی تو اپنے سینے میں گولی مار لی۔ لیکن بیٹی کی رگوں میں راجپوت خون تھا اس لئے اس نے دوسری گولی سے خود کو ہلاک کر لیا اور افسانہ ان الفاظ پر ختم ہوا:۔

"بجھتا ہوا چراغ بھڑک اٹھا، مہاراج کی آنکھوں میں آخری چمک پیدا ہوئی۔ انھوں نے رک رک کر کہا۔ بھگوان ...... شکر ہے! مجھے میرے ...... کئے کا بھوگ ...... اسی جنم ...... میں ...... مل گیا!"

نیاز، مجنوں، حامد اللہ افسر، حسینی اور اعظم اور ان کے علاوہ بعض دوسرے ہمعصر افسانہ نگار مثلاً ل۔ احمد اکبر آبادی، محشر عابدی، طالب باغپتی، کوثر چاند پوری، ذوقی، فضل حق قریشی وغیرہ کے افسانوں میں زندگی کے ساتھ ایک ربط اور تعلق پیدا کرنے کی جو نمایاں خواہش موجود ہے وہ ان کے افسانوں کے عنوان اور موضوع کے انتخاب سے ظاہر ہے لیکن ان سب افسانہ نگاروں کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ تخیل اور تصور کی دنیا کو ترک کر کے حقائق کی دنیا میں قدم رکھتے وقت بھی ان لکھنے والوں نے زندگی کی حقیقتوں اور اس کی تلخیوں پر ایک اچٹتی سی نظر ڈالی ہے۔ اُن میں زندگی کے گھمسان میں کود کر اس سے پوری طرح متصادم اور نبرد آزما ہونے کی جرأت کی واضح کمی ہے۔ وہ زندگی کے قریب جانا ضرور چاہتے ہیں لیکن جیسے کوئی نامعلوم اندیشہ انھیں اس کے ایوان میں داخل ہونے سے

---

[1] ۱۹۲۹ء (رباسی پھول)

روک رہا ہے۔ انھوں نے اس کے دروازے پر دستک دینے اور زیادہ سے زیادہ تاک جھانک کرکے زندگی کا علم حاصل کرنے پر اکتفا کی ہے اور اس لئے انھیں ایک وسیع کشادہ اور حد درجہ زنگار نگ زندگی میں اب بھی عورت اور اس کا حُسن، مرد اور عورت کی محبت، سماجی زندگی میں عورت کے صحیح مقام اور حق، مشرقی اور مغربی تہذیب کے تصادم اور کشمکش، اُمرا کی عیش پرستی، انگریزی سامراج میں ہندوستانی افسروں کی فرعونیت جیسی چیزوں کے علاوہ اپنی کہانی کے لئے اور کچھ نظر نہیں آتا۔ ان افسانہ نگاروں نے ان موضوعات کو جو جذباتی اہمیت دی ہے اس کی وجہ سے انکے ہلو اظہار میں کہیں کہیں غیر معمولی شعریت پیدا ہو گئی ہے۔ اور کبھی کبھی جذباتی شدّت بیان میں اعتدال و توازن کی کمی کا باعث بنی ہے۔ افسانہ نگاروں نے اپنی کہانیوں کو کسی پسندیدہ انجام تک پہنچانے کے لئے ایسے اتفاقات سے مدد لینے میں بھی پوری آزادی برتی ہے جو زندگی میں بہت کم پیش آتے ہیں۔ ان افسانوں کے انجام اخلاق اور اصلاحی نقطۂ نظر سے دلنشین ہونے کے باوجود منطق سے یقیناً بیگانہ محروم ہیں۔ یہ ساری باتیں ۱۹۲۹ء ۳۰ء تک افسانوی روایت کا اتنا لازمی اور ناگزیر سا عنصر سمجھی جاتی تھیں کہ پریم چند جیسا حقیقت نگار بھی اکثر و بیشتر انھیں کا پابند نظر آتا ہے۔ چنانچہ زادِ راہ کے دو افسانے جو پریم چند نے اسی دَور میں (یعنی ۱۹۲۹ء اور ۳۰ء میں) لکھے۔ ان سب پر اسی جذباتیت، اسی اصلاح پسندی، اسی مثالی تصور اور منطق کے بجائے اسی اتفاقیت کا غلبہ ہے لیکن جس طرح پریم چند کو یہ شرف حاصل ہے کہ انھوں نے اردو ادب کو افسانہ کی صنف سے روشناس کرایا اور بالکل ابتدائی دور میں اس سے ایک اہم اصلاحی مقصد کی تقلید کا کام لیا، اسی طرح ۲۹ و ۱۹۳۰ء اور اس کے آس پاس کے عبوری دَور میں بھی وہی ہیں جنھوں نے اپنے ہم عصروں کو زندگی کا صحیح مفہوم سمجھنے کی راہ دکھائی۔ اسی زمانے میں جب پریم چند اصلاح، مثالیت اور جذباتیت کے پرستار کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں انھوں نے بہت واضح نشیم کی حقیقت نگاری کا پرچم بھی فضا میں لہرایا ہے۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایسے افسانے

بھی لکھے ہیں جن پر زندگی کی تلخیوں کا بھرپور سایہ ہے۔ انھوں نے زندگی کے گھروندے اور اس کی پر فریب بھول بھلیاں سے باہر نکل کر کارزارِ حیات میں جست لگانے کی ہمت دکھائی ہے۔ انھوں نے افسانہ نگاروں کو پہلے پہل یہ بات بتائی ہے کہ افسانہ انسان اور وطن کی خدمت کا ایک ایسا ہی وسیلہ بن سکتا ہے جیسے سپاہی کے ہتھیار۔ پریم چند نے جون ۱۹۳۰ء میں اپنے دوست کو لکھا تھا:-

"میری تمنائیں محدود ہیں۔ اس وقت سب سے بڑی آرزو یہی ہے کہ ہم اپنی جنگِ آزادی میں کامیاب ہوں ...... میں بے حرکت زندگی کو پسند کرتا ہوں۔ ادب اور وطن کی خدمت کا مجھے ہمیشہ سے دھیان ہے[1]......"

فنکار کی تمنائیں، اُس کے آدرش اور اس کے اعلیٰ مقاصد کس طرح اسکے ہو بہو اس کی فنی تخلیقات میں جلوہ گر ہو سکتے ہیں اور کس طرح افسانہ نگار کی حقیقی زندگی اس کے فن کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہو سکتی ہے، یہ بات افسانہ نگاروں کو پریم چند ہی نے سکھائی ہے۔ ان کا افسانہ "آشیاں برباد" نصب العین کی عملی صورت ہے ایک عورت دوسری عورت سے اس وقت کا حال سنا رہی ہے جب پولیس اور فوج وطن اور اس کی آزادی کی خاطر جان دینے والے سرفروش" دیوار کی طرح مستقل کھڑے گولیاں کھا رہے تھے اور پیچھے ہٹنے کا نام نہ لیتے تھے۔"

"بندوقوں کی آوازیں صاف سنائی دے رہی تھیں۔ اور ہر ایک دھائیں دھائیں کے بعد ہزاروں گلوں سے جے کی صدا نکلتی تھی۔ اس صدا میں کتنی کشش تھی، کتنا جوش! بس یہی جی چاہتا تھا کہ جا کر گولیوں کے سامنے کھڑی ہو جاؤں اور ہنستے ہنستے مر جاؤں۔ اس وقت ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ مر جانا کوئی کھیل ہے ...... اسی وقت دس بارہ آدمی ایک اسٹریچر پر سیٹھ سوامی کی لاش لئے ہوئے دروازے پر آگئے

---

[1] پریم چند ہنس، راج رہبر صفحہ ۲۰۹

ماں کی نظر ان پر پڑی، سمجھ گئیں، مجھے تو سکتہ سا ہو گیا۔ ماں نے جا کر ایک بار لاش کو دیکھا، اسے چھاتی سے لگایا، اس کا بوسہ لیا اور سیدھی چوراہے کی طرف چلیں، جہاں سے اب بھی دعائیں اور جے کی آوازیں آ رہی تھیں...... اماں جی جاں بازوں کی صف میں سامنے جا کھڑی ہو گئیں اور ایک منٹ میں ان کی لاش بھی زمین پر گر پڑی...... بھاآن پیچھے پر جھکا کھڑا تھا۔ نہ جانے کدھر سے ایک گولی آ کر اس کے سینے میں لگی۔ میرا لال وہیں گر پڑا۔ مگر میری آنکھوں میں اب بھی آنسو نہ تھے۔ میں نے بھاآن کو گود میں اٹھا لیا۔ اس کے سینے سے خون جاری تھا۔ اسے خون سے تر کپڑے پہنے دیکھ کر مجھے ایسا فتح مندانہ غرور ہو رہا تھا جو شاید اس کے بیاہ کے ریشمی کپڑے دیکھ کر بھی نہ ہوتا۔ لڑکپن، جوانی اور موت، ساری منزلیں ایک ہچکی میں تمام ہو گئیں۔ میں نے بیٹے کی لاش کو باپ کی گود میں دے دیا۔ اتنے میں اماں جی کا جنازہ بھی آ پہنچا..... جب ندی کے کنارے ایک ہی چتا میں تینوں لاشیں رکھی گئیں تب میرا سکتہ ٹوٹا، ہوش آیا۔ ماں اپنے جنم بھر کی کمائی لئے جاتی ہے.... ایک بار جی میں آیا میں بھی انھیں کے ساتھ چتا میں جا بیٹھوں۔ سارا کنبہ ایک ساتھ ایشور کے دربار میں جا پہنچے۔ لیکن پھر میں نے سوچا تو نے ابھی ایسا کام ہی کون سا کیا ہے جس کا معاوضہ یہ ملے......"

اس دلیر اور جاں باز عورت نے اُسی فضا میں پرورش پائی ہے جس کی عورتوں کو مردوں نے یا تو مجبور و مظلوم بنا کر اپنے افسانوں کے ذریعہ اس کی حمایت کو اپنا آدرش بنایا تھا اور یا اس کی ہستی کو صرف محبوبی و دلبری کے لئے وقف جانکر اسے بزم و آغوش کی زینت بنایا تھا۔ لیکن پریم چند اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے کہ اپنی شان دلبری و دل ستانی اور مجبوری و مظلومی کے باوجود عورت آزادی کی جنگ میں ایثار و جاں بازی کا مجسمہ بھی بن سکتی ہے اور اس لئے حقیقت

کی طرف سے آنکھیں بند کر کے اسے اب بھی صرف مظلوم و مجبور کہے جانا اور اب بھی اس کے حسنِ عالم فریب کی ثنا خوانی میں مصروف رہنا اس کے ساتھ بڑی بے انصافی ہے پریم چند نے حجابات اب تک اپنے افسانوں میں نہیں لکھی تھی اسے افسانہ گوئی کی سماجی مروجہ روایتیں ترک کر کے بڑی جرأت، دلیری اور صفائی کے ساتھ کہا اور اس طرح اکبارگی اس فن کی روایت میں ایک انقلاب کی بنیاد رکھی۔ ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء کے بعد سے افسانہ نگاروں کے تخیل اور تصور کی دنیا کو خیرباد کہہ کر حقائق کی دنیا کو اپنانے کو اپنا فنی معمول بنانا شروع کر دیا۔ زندگی کے قریب جانے اور اسے اپنے افسانے کا موضوع بنانے کی کوشش کے باوجود اس سے پوری طرح متصادم ہونے میں افسانہ نگار اب تک جو جھجک سی محسوس کر رہے تھے، وہ پریم چند کی اس انقلابی رہنمائی کے بعد آہستہ آہستہ دور ہونے لگی اور اب بڑی تیزی سے نیاز، مجنوں، علی عباس حسینی، حامد اللہ افسر اور ان کے علاوہ بہت سے نئے نئے افسانہ نگاروں کا عام رجحان یہ ہو گیا کہ وہ زندگی کو زیادہ قریب سے دیکھیں اور اپنے مشاہدات کو بلا جھجک اور بلا تکلف اپنے افسانوں میں جگہ دیں۔ اس احساس نے کہ افسانے میں صرف زندگی کے حقائق اور معاشرتی زندگی کے چھوٹے بڑے ہر طرح کے مسائل کی ترجمانی اور عکاسی ہونی چاہیئے۔ افسانہ نگاروں کو اپنے اپنے لئے مشاہدہ کے مخصوص میدان اور گوشے اختیار کرنے کی طرف مائل کیا۔ ہر افسانہ نگار نے زندگی کے صرف ان پہلوؤں کو اپنے افسانہ کا موضوع بنایا جن سے اسے براہِ راست ربط ضبط پیدا کرنے کے مواقع حاصل تھے۔ اعظم کریوی کے افسانوں میں یو۔ پی کے پوربی علاقوں کی زندگی مچلتی اور رقص کرتی دکھائی دیتی ہے حسینی کے افسانے یو۔ پی کے ایک اور علاقے کے دیہات اور یہاں کے زمینداروں اور تعلقداروں کی خارجی اور داخلی زندگی کی داستانیں ہیں۔ مجنوں گورکھپوری نے یو۔ پی کے متوسط طبقے کے اعلیٰ تعلیم یافتہ اور روشن خیال افراد کی داستانِ محبت کو اپنی کہانی کا موضوع بنایا ہے اور حامد اللہ افسر نے کہانی میں مسلمانوں کی گھریلو زندگی کے لیسے چٹکلے معلوم ہوئے کے باوجود زندگی کی گہرائیوں

میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ نیاز نے شہر کی مہذب اور مغرب زدہ زندگی میں سے ایسی باتیں چنی ہیں جو کہانی کا بہترین موضوع بن سکتی ہیں۔ پھر ان میں سے ہر ایک آپ اپنے افسانوں کو زندگی کا ترجمان اور عکاس بنانے کے ساتھ ساتھ دو باتیں اور بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہ کہانی کے ذریعہ اپنے مخصوص معاشرہ، اپنی قوم، اپنے ملک یا ان سب سے الگ انسان اور انسانیت کی خدمت انجام دینے کیساتھ ساتھ وہ سننے والوں کو کوئی دلچسپ کہانی سنا سکے۔ گویا ایک طرف تو وہ اپنی کہانی اور اپنے گردو پیش کی حقیقی زندگی میں ربط ضبط پیدا کرے اور دوسری طرف اس رشتہ کے استوار کرنے میں فن کے حسن سے زیادہ سے زیادہ مدد لے۔ سجاد حیدر یلدرم نے اپنے رومانی افسانوں کے ذریعہ زندگی اور فن کے جس تعلق کا احساس پیدا کرنے کی خدمت اپنے ذمے لی تھی وہ اب ایک دوسرے انداز میں زیادہ عام ہو رہی تھی لکھنے والے اب رومانیت اور فن کو ہم آہنگ کرنے کے بجائے زندگی اور فن میں مطابقت پیدا کرنے کی لذتوں سے آشنا ہو رہے ہیں اور زندگی اور فن کے رشتے کا جو احساس پہلے بڑا ہلکا اور غیر محسوس تھا وہ اب طرح طرح سے واضح ہو رہا ہے۔

۱۹۳۰ء کے بعد پانچ سال کے افسانوں پر ایک نظر ڈالی جائے تو کئی چیزیں ہیں جو بے حد واضح اور نمایاں طور پر اُردو کی افسانوی دنیا پر چھائی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ایک خاص بات تو یہ ہے کہ اس پانچ سال کی مدت میں بے شمار نئے لکھنے والے پیدا ہوئے۔ ان بیشمار لکھنے والوں میں سے خاصی تعداد تو ایسے لوگوں کی ہے جنکی تخلیقات ان ہم عصر افسانہ نگاروں کے طرز کی تقلید اور پیروی کا نتیجہ ہیں جنھیں قبول عام حاصل تھا، لیکن ایسے لکھنے والوں کی تعداد بھی کچھ کم نہیں جنھوں نے زندگی کے صحیح مشاہدہ کے بعد اپنی کہانی کا مواد فراہم کیا اور اسے اس طرح ترتیب دیا کہ وہ پڑھنے والوں کے لئے کشش کا سبب بن سکے۔ ان افسانہ نگاروں کے افسانے عموماً کسی ایک یا دو رسالوں میں چھپتے اور ایک محدود حلقے تک رسائی حاصل کر سکتے تھے۔ پھر یہ بھی تھا کہ ان میں سے زیادہ تھوڑے دن لکھکر خاموش ہو رہے اس لئے

اُن کی آواز دور تک نہیں پہنچ سکی ۔ لیکن اس مختصر سی مدت میں انھوں نے جو کچھ لکھا اسے دیکھ کر یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ افسانہ نگاری کا عام رجحان اب واقعہ نگاری ہے ۔ لکھنے والے خواہ کچھ بھی کہیں اس میں اسباب اور نتیجہ کا منطقی تعلق ضرور قائم رکھتے ہیں ۔ اب وہ افسانے کی کسی کڑی کو غیر معمولی طور پر اتفاقی اور یا ناگہانی واقعے کی مدد سے پورا کرنے سے بچتے ہیں ۔ اب انھوں نے فن کا اتنا احترام کرنا سیکھ لیا ہے کہ محض ناظر کی خوشنودی حاصل کرنے کی خاطر افسانے کے انجام کو طربیہ بنانے کی کوشش میں مصروف نظر نہیں آتے ۔ ان لکھنے والوں کی کوشش عموماً یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے افسانے کا عنوان ہی ایسا رکھیں کہ اسے دیکھ کر پڑھنے والا افسانہ کو محض افسانہ یا تخیّل ، تصور اور شاعرانہ ترنگ کی تخلیق سمجھنے کے بجائے حقیقی زندگی کا ایک واقعہ سمجھے ۔

اس پانچ سال میں جن لوگوں نے افسانے لکھے ہیں انہوں نے زندگی اور فن دونوں کو ہم آہنگ اور شیر و شکر کرنے کی کوشش کی ہے ۔ چنانچہ جہاں تک زندگی کا تعلق ہے اس پنچسالہ دور کے افسانے ایک طرف تو ان بین الاقوامی سیاسی اور معاشی حالات سے متاثر ہوئے ہیں جنھوں نے ۱۹۲۹ء کے عالم گیر معاشی بحران کے بعد سے مشرق اور مغرب دونوں کو جھنجوڑ کر رکھ دیا تھا اور دوسری طرف ملکی اور قومی زندگی کے اس انتشار اور اضطراب کے ترجمان ہیں جو ہندوستانیوں کی محکومی اور انگریزی سامراجی چیرہ دستی نے پیدا کئے تھے ۔ ۱۹۳۰ء میں پریم چند سیاسی زندگی کی کش مکش کو افسانہ کا موضوع بنا کر افسانہ نگاروں کو راہ دکھائی تھی اس پر چلنا اب انکی عام روش نظر آتی ہے اور اس کا نتیجہ ہے کہ افسانہ نگار خواہ زندگی کے کسی پہلو کے متعلق کچھ لکھے وہ بلا ارادہ کچھ ایسی باتیں کہنے پر مجبور سا ہو جاتا ہے جو ہیں تو سیاسی لیکن زندگی کے ریشے ریشے میں جذب ہو چکی ہیں ۔ سیاسی حالات کا یہ عکس حقیقت نگاری کے رجحان کو آہستہ آہستہ زیادہ مستحکم بناتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور اس لئے ہر افسانہ میں قدم قدم پر زندگی کی جھنکار سنائی دیتی ہے ۔ افسانہ کے دامن میں اب آنسوؤں کے موتیوں کی بھی وہی کثرت ہے جو مسرت و شادمانی کے پھولوں کی ۔ زندگی کی چمک اور مہک سے اس کا

کوئی گوشہ خالی نہیں۔ زندگی اب آہستہ آہستہ افسانے پر پوری طرح قابض ہوتی نظر آرہی ہے۔

یہ حال تو زندگی کا ہے کہ زندگی اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ افسانے کی دُنیا میں داخل ہو رہی ہے۔ اب ایک جھلک فن کی بھی دیکھئے۔ زندگی کے ساتھ ساتھ افسانہ میں فن کی اہمیت کو مسلّم اور مستحکم کرنے کی صورت تو یہ ہے کہ عین اسی زمانے میں ہمارے نقادوں نے اس بات کی ضرورت محسوس کی ہے کہ وہ افسانے کے فنی پہلوؤں پر مقالے لکھ کر افسانہ نگاروں کی راہ میں دیئے جلائیں اور افسانہ خوانوں کو مطالعہ کی اس لذت سے آشنا کریں جو صرف فن کی نزاکتوں کے علم کے بعد ہی حاصل ہو سکتی ہے۔ اردو کے تقریباً سب اچھے رسالوں میں اس پانچ سال کی مدت میں افسانے کے فن پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ افسانہ فنی حیثیت سے چونکہ خالص مغرب کی چیز ہے اس لئے نقادوں کی اس روش نے لکھنے والوں کو بھی نئی راہیں دکھائیں اور پڑھنے والوں کی بھی خاصی رہنمائی کی، لیکن فن کے نقطۂ نظر سے ہمارے فنکار اور ناظر کو اور مجموعی حیثیت سے خود افسانے کی صنف کو جتنا فائدہ ان ترجموں سے پہنچا جو اس خاص مدت میں دوسری زبانوں سے کیئے گئے کسی اور چیز سے نہیں پہنچا۔

یوں تو دوسری زبانوں سے ترجموں کا سلسلہ ہماری افسانہ نگاری میں بہت پہلے شروع ہو چکا تھا اور افسانہ نگار دوسری زبانوں کے اکا دُکا افسانوں کو اردو میں منتقل کرتے رہتے تھے۔ لیکن ۱۹۳۰ء کے بعد سے اس روش میں اتنی تیزی اور شدت پیدا ہو گئی کہ اس نے بظاہر ایک مہم کی سی صورت اختیار کرلی۔ افسانہ نگاروں کے مجموعوں اور رسالوں کے فائلوں کی ورق گردانی کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مغرب و مشرق کی شاید ہی کوئی زبان ہو جسکے ترجمے اس دور میں اردو میں نہ ہوئے ہوں۔ انگریزی کے علاوہ جرمنی، فرانسیسی، اطالوی، ہسپانوی، ولندیزی، ہنگری، بلجیم، سلفی، پولش، امریکی، روسی، ترکی، عربی، چینی، جاپانی مختصر یہ کہ تقریباً ساری مشہور زبانوں کے افسانے اس دور میں اردو میں منتقل ہوئے۔ ترجمہ کیئے ہوئے افسانوں میں معروف اور

غیر معروف، قدیم اور جدید ہر نوع کے افسانہ نگاروں کے افسانے شامل ہیں اور ترجمہ کرنے والوں میں معروف اور غیر معروف ہر قسم کے لکھنے والوں کے نام اس ضمن میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور اعظم کریوی کے علاوہ جن لوگوں نے اس دور میں اردو ترجموں کے ذریعہ مالا مال کیا ان میں محشر عابدی، فضل حق قریشی، ظفر قریشی، جلیل قدوائی، اختر حسین رائے پوری، محمد مجیب، حامد علی خاں، منصور احمد اور خواجہ منظور کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں کے ترجمے موضوع اور فن کے اعتبار سے اب بھی اتنے اہم اور قابل قدر ہیں جتنے اب سے ۲۲۔۲۳ برس پہلے تھے۔

ترجموں کے اس دور میں یوں تو ان گنت افسانے ہمارے افسانوی ادب کے سرمایہ میں داخل ہوئے لیکن بعض کی حیثیت ایسی ہے کہ افسانہ کی تاریخ لکھتے وقت اور موضوع اور فن کے اعتبار سے ارتقا کا جائزہ لیتے وقت انھیں کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ خواجہ منظور، محمد مجیب، منصور احمد اور جلیل احمد قدوائی کے بعض ترجموں کی حیثیت ایسی ہی ہے۔ ان خاص خاص افسانوں کو پڑھ کر پڑھنے والا ایک لمحہ کے لئے بھی یہ محسوس نہیں کرتا کہ وہ کسی دوسری زبان سے ترجمہ کیا ہوا افسانہ پڑھ رہا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ دلچسپی اور تاثر کے نقطۂ نظر سے بھی اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی ایسی چیز کا مطالعہ کر رہا ہے جسے ہر زمانے میں فن کا معیار سمجھا جا سکتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ترجمہ کرنے والوں نے ترجمہ کے لئے افسانہ کا انتخاب کرتے وقت کئی باتوں کا خیال رکھا ہے۔ ان کے منتخب کئے ہوئے افسانوں کا موضوع ایسا ہے کہ جب اسے اردو میں منتقل کیا جائے تو پڑھنے والے اس میں اجنبیت محسوس کرنے کے بجائے اسے اپنے ماحول اور تجربہ کا ایک قصہ سمجھ کر پڑھتے ہیں۔ انھوں نے ترجمے کے لئے ایسے ہی افسانے منتخب کئے ہیں جو اپنے فنی مزاج میں اردو وال طبقہ کے فنی مذاق کے ساتھ ہم آہنگی رکھتے ہیں اور ان دو چیزوں کے علاوہ ان میں فن کی ایسی نزاکتیں اور لطافتیں ہیں کہ پڑھنے والے کو گرویدہ و مسحور کئے بغیر نہیں رہ سکتیں۔ اس طرح کی احتیاط اور اس طرح

کے حسنِ انتخاب کا نتیجہ ہے کہ اس دور میں کئے ہوئے بعض ترجمے پورے دور کی طبع زاد تخلیقات پر حاوی نظر آتے ہیں۔ اسی حسنِ انتخاب اور سلامت ذوق کا اثر ہے کہ اس دور کے ترجمے کئے ہوئے بعض افسانوں نے ہمارے افسانوی فن کی روایت کو ترقی دینے اور آگے بڑھانے میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ ہمارے افسانوی فن اور اس روایت پر اب بھی چیخوف کے فن کا جو گہرا اثر ہے اس لئے ہمیں انہیں ترجمہ کرنے والوں کا احسان مند ہونا چاہیئے۔ محمد مجیب کا ترجمہ دھوبن اور خواجہ منظور کے ترجمے غربت، بیٹا اور ہم وطن اسی طرح کے ترجمے ہیں، جن کا نقش اب بھی ہمارے فن کی روایت پر ثبت دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے فن کی روایت جس طرح ہمارے داستانی سرمایہ کی، ہماری شاعرانہ روایت کی اور پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کی قائم کی ہوئی اور چھوڑی ہوئی نشانیوں کی مرہونِ منت ہے۔ اسی طرح چیخوف کی بھی احسان مند ہے اور اسی لئے وہ ترجموں کے اس عہد کو بھی فراموش نہیں کر سکتی جس میں محمد مجیب خواجہ منظور اور منصور احمد نے اسے مشعلِ راہ دکھائی ہے۔

۱۹۳۵ء کے ختم ہوتے ہوتے افسانہ نگاری کی دنیا میں بہت سے نئے نئے ناموں کا اضافہ ہوا۔ جو لوگ ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء سے پہلے سے افسانے لکھ رہے تھے انہوں نے اس سلسلے کو جاری رکھا۔ ان لکھنے والوں میں پریم چند، علی عباس حسینی نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری کے نام سب سے زیادہ اہم ہیں۔ جن افسانہ نگاروں کے نام ۲۹ء اور ۳۰ء میں پہلے پہل ہمارے سامنے آئے تھے، انھوں نے اس صنف میں اپنے لئے اور بہتر جگہ بنائی۔ ایسے لوگوں میں حامد اللہ افسر، سدرشن، ل۔ احمد اکبر آبادی، اعظم کریوی، راشد الخیری اور عظیم بیگ چغتائی کے نام نمایاں ہیں۔ کچھ افسانہ نگار ایسے ہیں جنکے کام کا زیادہ حصّہ ۳۰ء اور ۳۵ء کے درمیان ہماری نظر کے سامنے آیا۔ ایسے لکھنے والوں میں محمد مجیب۔ خواجہ منظور احمد، منصور احمد سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری، اختر انصاری کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ محمد مجیب، خواجہ منظور اور منصور احمد کو ان کے ترجموں کی وجہ

اور حیات اللہ انصاری، اختر انصاری اور سجاد ظہیر کو ان کے طبع زاد افسانوں کی وجہ سے ادبی حلقوں میں سراہا گیا۔ اختر حسین رائے پوری نے ترجمے بھی کئے اور طبع زاد افسانے بھی لکھے۔ اختر انصاری نے ایک افسانہ جو مکمل نہ ہو سکا۔ نازو، آہ میرے بچوں کی قسمت، حیات اللہ انصاری نے 'بڈھا سود خوار' بے وقوف اور کم زور پودا اختر حسین رائے پوری نے زبان بے زبانی' اور یوں ہوتا تو کیا ہوتا اور سجاد ظہیر نے دلاری اسی زمانے میں لکھے۔ احمد علی کا مشہور افسانہ مہاوٹوں کی ایک رات[1]، اور فیاض محمود کا افسانہ 'زبیدہ[2]' بھی اسی زمانے کی تخلیقات ہیں۔ ان افسانوں کو دیکھکر بڑی آسانی سے محسوس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء میں زندگی کو افسانے کا موضوع بنانے کی جس روش نے اہمیت حاصل کرنی شروع کر دی تھی وہ ان پانچ برس کی مدت میں اتنی عام ہوئی کہ اب کوئی افسانہ نگار زندگی کے حقائق سے الگ افسانہ کا تصوّر بھی ناممکن سمجھتا ہے۔ افسانہ اور زندگی میں اب ایک ایسا رشتہ قائم ہو چکا ہے کہ دونوں پوری طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں اور ہر افسانہ نگار زندگی کے صرف اس پہلو کے متعلق کچھ کہتا ہے یا اسی حقیقت کو اپنے افسانے کا موضوع بناتا ہے جو اس کے اپنے مشاہدہ اور تجربہ میں آچکی ہے۔ اس رُجحان نے عموماً ایک افسانہ نگار اور دوسرے افسانہ نگار میں فرق پیدا کیا ہے اور افسانے کی دُنیا میں بڑا تنوع اور بڑی رنگا رنگی اور بوقلمونی نظر آتی ہے۔

زندگی کے ساتھ یہ رشتہ قائم کرنے کی روش ایک طرف ہے اور فن کا وہ احساس دوسری طرف جس نے لوگوں سے افسانے کے فن پر مقالے لکھوائے اور ان سے دوسری زبانوں کے شاہ کاروں کے ترجمے کروائے۔ اس انداز نظر نے بھی ۳۰ء اور ۳۵ء کے درمیان نمایاں اہمیت اور مقبولیت حاصل کی اور لکھنے والوں نے جس طرح حقیقت نگاری کو اپنا مسلک بنا لیا اسی طرح اس بات کی طرف سے غافل نہیں ہوئے کہ وہ اپنے افسانے میں جو کچھ کہیں اُس میں فن کے مطالبات کو بھی ضرور پیشِ نظر رکھیں۔

---

[1] ہمایوں جنوری ۳۴ء [2] ہمایوں جولائی ۳۲ء

یہ احساس بعض لکھنے والوں کے یہاں زیادہ نمایاں نہیں لیکن بعض افسانہ نگار اس کی اہمیت کو مسلم جان کر اسے ایک فریضہ کی طرح اختیار کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ ۱۹۳۵ء کے آخر تک موضوع میں حقیقت پسندی اور فن میں اصول وضوابط کی پابندی ایک دوسرے میں شیر وشکر ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ زندگی اور فن میں جب مکمل ہم آہنگی پیدا ہو جائے اور فنکار دونوں کی اہمیت کو یکساں تسلیم کرنے لگے تو فنی تخلیقات کتنی دل نشین بن جاتی ہیں۔ اس کا اندازہ اس دور کے بعض افسانے پڑھ کر کیا جا سکتا ہے۔ پریم چند جنہیں ہم نے اس سے پہلے افسانہ نگاری کی روایت کا سب سے بڑا رہبر در ہنما کہا ہے ۱۹۳۵ء میں بھی موضوع اور فن کے امتزاج کا ایک ایسا نمونہ پیش کرتے ہیں کہ ان کی رہنمائی کی شان برقرار رہتی ہے۔ ان کا افسانہ "کفن"[1] افسانوی فن کی روایت میں ایک اہم منزل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں زندگی اور فن کا جو صحیح امتزاج ہے اُس سے ۱۹۳۵ء کے بعد سے افسانے کو اپنا فنی رخ بدلنے پر مجبور ہونا پڑا ہے

'کفن' اسی دیہات کی کہانی ہے جسے پریم چند سے پہلے کسی نے قابلِ اعتبار نہیں سمجھا تھا اور اس میں ایسے دو دیہاتیوں کو افسانہ کا موضوع بنایا گیا ہے جن کے متعلق چند سال پہلے تک یہ تصور بھی ذہن میں لانا محال تھا کہ وہ زندگی میں اتنے اہم ہو سکتے ہیں کہ انکے گرد کسی غیرفانی کہانی کا حلقہ بنایا جا سکے لیکن پریم چند نے اسی دیہات اور انھیں دیہاتیوں کو زندگی اور فن کے صحیح، متوازن اور فنکارانہ امتزاج سے حیات جاودانی بخشی ہے۔ کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے :-

"جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔ اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بُدھیا دردِزہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی ـــــ جاڑوں کی رات تھی۔ فضا سناٹے میں غرق۔ سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا"

دھنو کی بیوی اور گھیسو کی بہو اِن دو کاہل وجود دیہاتیوں کو اپنی محنت اور جفاکشی سے کما کما کر کھلاتی تھی۔ وہ آج دردِزہ میں مر رہی تھی اور یہ دونوں

---

[1] مطبوعہ جامعہ۔ دسمبر ۱۹۳۵ء

شاید اس انتظار میں تھے کہ وہ مرجائے تو آرام سے سوئیں۔ الاؤ پر بیٹھے دونوں بھنے ہوئے آلو چھیل چھیل کر کھا رہے ہیں اور دونوں اس کوشش میں مصروف ہیں کہ دوسرا اس سے زیادہ نہ کھالے، چاہے منہ میں چھالے ہی کیوں نہ پڑ جائیں۔ آلو کھاتے کھاتے باپ نے بیٹے سے کہا کہ بیوی کو اندر جاکر دیکھ آئے۔ لیکن مادھو کو اندیشہ تھا کہ وہ کوٹھری میں گیا تو گھیسو آلوؤں کا بڑا حصہ صاف کر دے گا ـــــ وہ بولا "مجھے وہاں ڈر لگتا ہے۔"

جب وہ مجبور عورت تڑپتی تلملاتی اس دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے تو دونوں مانگ مانگ کر پانچ روپے اور کچھ لکڑیاں اکٹھی کر لاتے ہیں اور پھر بیٹھ کر ان دونوں چیزوں کے مصرف پر غور کرتے ہیں:-

مادھو کہتا ہے "لکڑی تو بہت ہے۔ اب کپھن چاہیئے۔"

"تو کوئی ہلکا سا کپھن لے لیں۔"

"ہاں اور کیا۔ لاش اُٹھتے اُٹھتے رات ہو جائے گی۔ رات کو کپھن کون دیکھتا ہے۔"

کیا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اُسے مرنے پر نیا کپھن چاہیئے۔"

"کپھن لاش کے ساتھ جل ہی تو جاتا ہے۔"

"اور کیا رکھا رہتا ہے۔ یہی پانچ روپے پہلے ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے۔"

اور اس کے بعد:-

"دونوں اتفاق سے یا عمداً ایک شراب خانے کے سامنے آپہنچے اور گویا کسی طے شدہ فیصلے کے مطابق اندر گئے۔ انھیں نہ جواب دہی کا خوف تھا نہ بدنامی کا ڈر۔ ضعف کے ان مراحل کو انھوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔

دونوں پوریاں اور گوشت کھا رہے ہیں، شراب پی رہے ہیں اور مرنے والی کو

دُعا دے رہے ہیں کہ اُس کے مرنے کے بعد بھی یہ عیش ملا۔

پریم چند نے کفن میں ایک مخصوص معاشرے، ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظام اور اس نے معاشرے اور معاشی نظام میں پیدا ہونے اور پرورش پانے والے دو انسانوں کی زندگی کے خارجی اور داخلی کوائف بیان کئے ہیں۔ انہیں مشاہدہ فکر اور تخیل کی تیزی، گہرائی اور وسعت نے مل جل کر، پوری طرح ہم آہنگ ہو کر اپنا کام پورا کیا ہے۔ لیکن افسانہ کے مختصر فنی حدود کا پابند رہ کر بھی افسانہ نگار نے واقعہ اور سیرت کا جو گہرا نقش پڑھنے والے کے ذہن پر مرتسم کیا ہے وہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ لکھنے والا موضوع اور فن پر پوری قدرت بھی رکھتا ہو اور دونوں کے ساتھ اُس کا رشتہ حد درجہ مخلصانہ ہو۔ موضوع اور فن میں اپنے آپ کو پوری طرح گم کئے بغیر یہ بات پیدا نہیں ہوتی۔ افسانے کے مختلف اجزا پر شخصیت کا گہرا پرتو اور اس کا پورا رچاؤ ہی افسانے کو اس روایت کا حامل بنا سکتا ہے جو چیخوف کی طرح پریم چند کی بھی مرہونِ منت ہے۔

پریم چند کا افسانہ 'کفن' ہمارے افسانے کی زندگی میں ایک سنگِ میل ہے لیکن 'کفن' کے آس پاس بعض چیزیں اور بھی ایسی ہیں جنکی روشنی میں افسانے کو نئی نئی شاہ راہیں نظر آئیں۔ ان میں بعض چیزوں میں سے ایک ۱۹۳۵ء میں شائع ہونیوالا دس افسانوں کا مجموعہ "انگارے" ہے۔ اور دوسرے ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام۔

"انگارے" میں کُل دس کہانیاں ہیں، پانچ سجاد ظہیر کی۔ دو رشید جہاں کی۔ دو احمد علی کی۔ ایک محمود الظفر کی۔ سجاد ظہیر اور احمد علی کی کہانیاں مغرب کے افسانوں کے اس فن کی مثالیں ہیں جو لارنس اور جوائس کے اثر سے اردو میں داخل ہوا ہے۔ یہاں افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا، پھر بھی اتنی باتیں کہی جاتی ہیں کہ پلاٹ اور کردار کی کہانیوں میں کہنی ممکن نہیں۔ متعدد تصویریں ایک دوسرے میں گھل مل کر پڑھنے والے کے ذہن پر نقش قائم کرتی ہیں۔ کوئی منظر دیکھ کر لکھنے والے کے ذہن میں کسی واقعہ کی تصویر آتی ہے۔ اس

تصویر کے ساتھ ساتھ ذہن میں طرح طرح کے خیال پیدا ہوتے ہیں۔ پھر انھیں ملے جُلے خیالوں میں سے اچانک ذہن کو کسی دوسرے واقعہ کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ ذہن پھر نئے سرے سے خیالات کا ایک سلسلہ بنانا شروع کر دیتا ہے۔ خیالات کا یہ سلسلہ بنتا رہتا ہے کہ پھر یکایک کوئی آواز ـــــ کتّے کی بھوں بھوں یا گھنٹے کی ٹن ٹن سنیما کے پردے کی طرح منظر بدل کر ایک نیا منظر سامنے لے آتی ہے اور ذہن پھر اپنے عمل میں مصروف ہو جاتا ہے۔ وہی خیالات کا تانا بانا۔ ہر خیال کے ساتھ اپنی رائے، اپنی تنقید، اپنی طنز اور کبھی کبھی غصہ، گالی گلوج اور زندگی کی خرابیوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی زبردست خواہش، جھنجھلاہٹ اور دوسروں کو پیچ و تاب میں دیکھ کر خوش ہونیکا جذبہ۔

اس طرح کے افسانوں میں مختلف منظروں میں بیسیوں باتیں کہی جاتی ہیں۔ ایک جگہ افسانہ نگار کہتا ہے "واہ وا! کیا بے تکا پن ہے۔ جارج پنجم کے تاج میں ہمارا ہندوستانی ہیرا ہے، لے گئے چُرا کے انگریز، رہ گئے تا منہ دیکھتے، اُڑ گئی سونے کی چڑیا، رہ گئی دُم ہاتھ میں۔ اب چاہتے ہیں کہ دُم بھی ہاتھ سے نکل جائے۔ دُم نہ چھوٹنے پائے۔ شاباش ہے میرے پہلوان! لگائے جا زور! دُم چھوٹی تو عزّت گئی۔ کیا کہا! عزّت؟ عزّت لے کے چاٹنا ہے۔ سوکھی روٹی اور نمک کھا کر کیا بانکا جسم نکل آیا ہے۔ فاقہ ہو تو پھر کیا کہنا، اور اچھا ہے پھر تو عزّت ہے اور عزّت کے اوپر خداوند پاک... خداوند پاک! اللہ باری تعالیٰ، رَبّ العزّت! پرمیشر! پرماتما! لاکھ نام لئے جائیں جلدی، جلدی، جلدی، اور جلدی۔ کیا ہوا؟ کیا ہوا؟ روحانی سکون؟ بس تمھارے لئے یہی کافی ہے۔ مگر میرے پیٹ میں تو دوزخ ہے۔ دُعا کرنے سے پیٹ نہیں بھرتا پیٹ سے ہوا نکل جاتی ہے تو بھوک اور زیادہ معلوم ہونے لگتی ہے[1]"

"یہ جھوٹی اور بناوٹی مذہبیت پر طعن ہے۔ جھوٹی اور ظاہری وطن پرستی کا مضحکہ ہے اور اپنی بھوک کی دردناک تصویر[2]"

بھوں، بھوں، بھوں.......

---

[1] "انگارے" صفحہ ۵ افسانہ "نیند نہیں آتی" [2] نیا افسانہ۔ وقار عظیم۔

کُتّا بھونکتا ہے اور خیال کا منظر بدل جاتا ہے۔

"موت کا فرشتہ آیا۔ بدتمیز، بے ہودہ کہیں کا! چل نکل یہاں سے۔ بھاگ! ابھی بھاگ! ورنہ تیری دُم کاٹ لوں گا۔ ڈانٹ پڑے گی پھر بڑے میاں کی ہنستا ہے؟ کیوں کھڑا ہے سامنے دانت نکالے، تیرے فرشتے کی ایسی تیسی۔ تیرے..... فرشتے کی......"[1]

"آزادی کی آج کل اچھی ہوا چلی ہے۔ پیٹ میں آنتیں قل ہواللہ پڑھ رہی ہیں اور آپ ہیں کہ آزادی کے چکر میں ہیں۔ موت یا آزادی! مجھے موت پسند ہے نہ آزادی۔ کوئی میرا پیٹ بھر دے۔"

پن، پن، پن۔ چٹ۔ ہت ترے مچھر کی.......

خیال کا مرکز پھر بدل جاتا ہے۔ یہ افسانہ ہمیں اسی طرح کے نہ جانے کتنے بے سلسلہ، بے ربط، منظر دکھاتا ہے اور ہر منظر میں غریبی، قوم، حکمت، گل و بلبل کی شاعری، مذہب کی اجارہ داری، دوزخ، جنت، خدا، رسول، لوگوں کے جھوٹے سچے عقیدے..... اربابِ نشاط، جنس کی بھوک، موت، آزادی اور خالی پیٹ، غرض ہر اس چیز کا ذکر ہے جس کا تعلق ہندوستانی زندگی سے ہے اور ہندوستانی زندگی سے باہر عام زندگی سے۔ عقل اور ایمان، زمین اور آسمان، انسان اور فرشتہ، خدا اور شیطان اور دنیا کے سارے ہنگامے۔

"انگارے" مغرب کے فن اور مشرق کی زندگی کے چھوٹے بڑے بہت سے اہم مسائل کا فنی امتزاج ہیں۔ اس مجموعے کی کہانیوں میں ہندوستان کی مذہبی، سماجی اور سیاسی زندگی اور اس زندگی کی پیدا کی ہوئی عجیب و غریب شخصیتوں اور ذہنیتوں کی تیکھی تصویریں ہیں۔ ان تصویروں میں رورعایت کہیں نہیں۔ ہر جگہ آزادی اور بے باکئ خیال ہے۔ اس مصوری میں تلخ طنز اور شدید احساس کی رنگ آمیزی ہے۔ اس تلخ طنز نے کہیں کہیں تمسخر اور جھنجھلاہٹ اور بعض جگہ ابتذال کی صورت اختیار

---

[1] انگارے صفحہ ۱۱، افسانہ "نیند نہیں آتی"

کرلی ہے۔ موضوع کے لحاظ سے اردو کے افسانوں میں اتنی وسعت، اتنی صاف گوئی اور بے باکی نہیں ملتی۔ انگارے کے افسانہ نگاروں نے فنی جسارت سے کام لیکر زندگی کے ان پہلوؤں کو طشت از بام کیا ہے جنکی طرف سے اب تک دیدہ و دانستہ چشم پوشی کی گئی تھی پردہ داری کے بجائے پردہ دری اس فن کا شیوہ ہے اور اس لئے پڑھنے والوں کے لئے اس فن میں ان گنت دلچسپی ہیں۔ ان افسانوں نے موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے دنیائے افسانے میں ایک باغیانہ روش کی بنیاد رکھی۔

کفن کی رہنمائی اور انگارے کی رہنمائی میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ایک نے مستقبل کے افسانے کو ایک سنجیدہ، دھیمی، سبک رو لیکن دیرپا بغاوت کی راہ دکھائی اور دوسرے نے جارحانہ انداز فکر و نظر کو انقلاب کا پیش خیمہ سمجھنے کی روش عام کی۔ ایک میں ایسی گہرائی ہے جس کی انسانی فطرت کی پوشیدہ تہوں تک رسائی کی ہے اور دوسرے کی نظر زندگی کے ہر خارجی پہلو کی رگ و پے کا جائزہ لینے اور اس کے ساتھ عمل جراحی کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ فن کے پرستار دونوں ہیں، لیکن ایک نے فن کے ماضی کو سامنے رکھ کر اسے زیادہ حسین اور زیادہ بامعنی بنانے بنانے کو فن کی خدمت جانا ہے۔ دوسرے نے ماضی کی روایت کے سارے رشتوں کو کاٹ کر فن کے ایک آزادانہ مسلک کی پیروی اور تلقین کی ہے اور ہمارا مختصر افسانہ ۱۹۳۵ء کے بعد سے کہیں ایک کا اور کہیں دوسرے کا پیرو بنکر آگے بڑھا ہے۔

موضوع اور فن کے نقطۂ نظر سے کفن اور انگارے میں جو باتیں بنیادی طور پر موجود تھیں، انھیں ترقی پسندی کی اس تحریک سے جس کی بنیاد ہندوستان میں پہلے پہل ۱۹۳۶ء میں رکھی گئی، زیادہ عام، زیادہ پھیلنے اور زیادہ پھلنے پھولنے کا موقعہ ملا۔ ترقی پسند مصنفین کی اس پہلی کانفرنس کی صدارت پریم چند نے کی اور اس کا لائحہ عمل اور نصب العین انگارے کے مصنفین نے مرتب کیا اور اس طرح فن کا وہ سارا روایتی سرمایہ جسے پریم چند نے مالا مال کیا تھا اور فنی نقطۂ نظر کا وہ سارا انقلابی اور جارحانہ رنگ جسے لیکر انگارے کے مصنفین آگے بڑھے تھے، ایک باقاعدہ تحریک کی شکل میں

ہندوستان کی ادبی زندگی میں سرایت کرنے لگا اور بہت جلد ایسے افسانہ نگار بھی جو ذہنی اور جذباتی طور پر اس تحریک کے ساتھ منسلک تھے اور ایسے افسانے بھی جنہوں نے خود کو اس سے علیحدہ رکھا تھا، موضوع اور فن کے اعتبار سے اسی روش پر چلتے ہوئے دکھائی دینے لگے جو اس تحریک نے جاری اور قائم کی تھی۔

پریم چند نے ادب کی غرض وغایت بیان کرتے ہوئے اپنے خطبے میں کہا تھا۔

"ہماری کسوٹی پر اب وہ ادب پورا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں، کیوں کہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہے۔"

اسی طرح انجمن کے اعلان نامہ میں ایک جگہ کہا گیا تھا:۔

"ہمارے ملک میں بڑی بڑی تبدیلیاں ہو رہی ہیں پستی اور رجعت پسندی کو اگرچہ موت کا پروانہ مل چکا ہے لیکن وہ ابھی تک بے بس اور معدوم نہیں ہوئی۔ نت نئے روپ بدل کر یہ مہلک زہر ہمارے تمدن کے ہر شعبہ میں سرایت کرتا جا رہا ہے۔ اس لئے ہندوستانی مصنفوں کا فرض ہے کہ ملک میں جو نئے ترقی پذیر رجحانات ابھر رہے ہیں ان کی ترجمانی کریں اور انکی نشوونما میں پورا حصہ لیں۔"

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء کے وسط تک کا افسانہ پریم چند اور ترقی پسندی کے بانیوں کی کہی ہوئی باتوں پر لبیک کہتا سنائی دیتا ہے۔ وہ ان سارے مقاصد کی صدائے بازگشت ہے جن کا ذکر پریم چند کے خطبہ اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے منشور میں کیا گیا ہے اور اسی لئے موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے افسانہ نے اس دس برس کی مدت میں اتنی ترقی کی کہ وہ کبھی کبھی مغرب کے اچھے سے اچھے افسانوں کا ہم پلہ نظر آنے لگا۔ حسینی کرشن چندر، بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری، احمد علی اور ان سے ذرا آگے بڑھ کر غلام عباس، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، ممتاز مفتی، ممتاز شیریں اور ابراہیم جلیس نے افسانے میں وسعت بھی پیدا کی اور گہرائی بھی۔ اسکی سب سے بڑی وجہ

یہ تھی کہ اب فن کے ساتھ پورا خلوص برتنا اور اسے پوری سنجیدگی اور انہماک کے ساتھ ماحول اور شخصیت کے عناصر کے ساتھ ہم آہنگ کرنا ان کا معمول بن گیا تھا۔ وہ ہر افسانہ لکھنے سے پہلے اسے اپنی شخصیت کے جذباتی، فکری اور تخیلی عناصر میں پوری طرح رچا کر پہلا قدم اٹھاتے تھے جس ماحول اور موضوع سے ان کی واقفیت براہِ راست اور مکمل ہو وہ صرف اسی کو اختیار کرتے تھے۔ اور جوں جوں ماحول میں تبدیلی ہوتی جاتی تھی اپنے ذہن کو اس کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کو اپنا فریضہ سمجھتے تھے۔ ماحول کی تبدیلی کے ساتھ فرد کی ذہنی اور جذباتی دنیا میں اور کسی حد تک فکری دنیا میں جو تبدیلیاں پیدا ہو جاتی ہیں، ان کی طرف سے بھی یہ افسانہ نگار غافل نہیں تھے، اور اس کا نتیجہ یہ تھا کہ تیزی سے بدلتے ہوئے خارجی ماحول اور خارجی ماحول سے متاثر ہوتی اور بدلتی ہوئی شخصیت کے ساتھ ان کا فن بھی بدلتا اور ترقی کی منزلیں طے کرتا رہتا تھا۔ کرشن چندر، بیدی، اختر انصاری، احمد علی، اختر ندیم قاسمی، اوپندر ناتھ اشک اور اختر اورینوی کے افسانے ماحول اور شخصیت کے ساتھ ہم آہنگی اور فنی ارتقا کی نمایاں مثالیں ہیں ان میں سے ہر افسانہ نگار کے فن نے مختلف مدارج اور مراحل طے کر کے جو بلند مقام حاصل کیا ہے وہ فنی خلوص، انہماک اور سنجیدگی کے مشاہد عادل ہیں۔

کرشن چندر نے اپنی فنی سفر کا آغاز طلسم خیال میں ایک شدید قسم کے جذباتی رومان پرست کی طرح کیا ہے۔ یہاں ایک جوشیلے، رس بھرے تخیل کی رنگینی اور رعنائی نے ایک ایسی طلسمی فضا پیدا کی ہے جس میں گم ہو کر انسان بے قراری اور بے چینی کی خلش سے ناآشنا نظر آتا ہے۔ سفر کے اس آغاز میں دل کی دنیا اس کی منزل ہے۔ لیکن جوں جوں ماحول بدلتا ہے، زندگی کی تلخیاں اسے اپنا ہم نوا بناتی رہتی ہیں اور وہ آہستہ آہستہ رومان کی منزلوں سے گزر کر زندگی کی پیکار سے دوچار ہوتا ہے۔ سفر کی دوسری منزل میں (نظارے کے افسانوں میں) رومان کی جنت اور حقیقت کا جہنم ایک دوسرے سے متصادم اور برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ اور پھر ٹوٹے ہوئے تارے، میں یہ دونوں تصور ایک دوسرے سے ہم آہنگ نظر آنے لگتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان دا۔ میں حقائق کا سوز رومانیت

کے گل و نسترن کو خاک سیاہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ جہنم نے جنت کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے رومان پرست کرشن چندر حقیقت پسندانہ اور تلخ نگار انقلابی بن گیا ہے' اور اس ذہنی، جذباتی اور فکری انقلاب نے اس کے افسانوں کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے 'سفید پھول' 'ٹوٹے ہوئے تارے' اور 'اَن داتا' اس ارتقا کی مختلف منزلوں کے مظاہر ہیں۔

بیدی اس دور کے سب سے زیادہ جذباتی افسانہ نگار ہیں۔ اس جذباتیت نے ان کی ان کی افسانہ نگاری کی ابتدا لفظی اور منظر کشی سے کی اپنے فن کے آغاز میں افسانہ نگار قدم قدم پر پڑھنے والے کے تحیر سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا فن جمالیاتی ذوق کی آسودگی کو اپنا مطمح نظر سمجھتا ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ فن کے مقابلے میں فنکار زیادہ نمایاں ہونے لگتا ہے یہاں تک کہ وہ فن کو مغلوب کر کے اُس پر حاوی نظر آنے لگتا ہے اور پھر آخر میں ایک ایسی منزل آتی ہے جہاں وہ فن سے بے نیاز ہو کر صرف کہانی کی عظمت کو سب کچھ سمجھنے لگتا ہے اور اس وقت اُس کی کہانی کی ساخت اِن اصولوں پر ہونے لگتی ہے کہ "کہانی کا کوئی کلیہ نہیں۔ وہ ہر صاحب طبع کا اجارہ ہے اصل چیز حاصل عمل ہے۔"

احمد علی کی افسانہ نگاری میں بھی فنی ارتقا کی مختلف منزلوں کے نشان بہت واضح اور نمایاں ہیں "بادل نہیں آتے" اور "مہاوٹوں کی ایک رات" فن کے اس سفر کا آغاز ہے اس منزل پر افسانہ نگار نے زندگی اور فن کے گہرے اور قریبی رشتے کو سب سے پہلی اور اہم ضرورت سمجھا ہے۔ شعلے کے افسانے جن میں تصویر کے دو رخ اور استاد شموخاں' خاص کر اہم ہیں۔ زندگی اور فن کے اس رشتے کو زیادہ مضبوط بناتے ہیں۔ یہ ارتقا کی دوسری منزل ہے تیسری منزل وہ ہے جس میں ہماری گلی' اور 'میرا کمرہ' لکھا گیا۔ اس منزل پر پہنچکر افسانہ نگار نے زندگی کے حقائق کی نفسیاتی تاویلیں کی ہیں اور اپنے فن کو زیادہ آزادی کی طرف مائل کیا ہے۔ قید خانے کے افسانے اس سفر کی ایک نئی منزل کا سراغ دیتے ہیں۔ یہاں زندگی نفسیاتی تحلیل، فلسفیانہ فکر اور فنی جدت دوست افسانہ نگار کا مطمح نظر ہے۔

اختر انصاری کے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات آسانی سے محسوس کیجا سکتی ہے کہ اپنی افسانہ نگاری کا آغاز انہوں نے بڑے شدید جذباتی رنگ میں کیا۔ 'اندھی دنیا' کے افسانوں میں افسانہ نگار کی نظر زندگی کی ہر چیز پر پڑتی ہے اور وہ ہر چیز کو اپنے افسانے کا موضوع بنالیتا ہے۔

'نازو' کے افسانوں میں نظر کی تیزی اور دل کی بے قراری کی جھلک تو موجود ہے لیکن اب اس تیزی اور بے قراری میں ذرا ٹھیراؤ پیدا ہو گیا۔ افسانہ نگار نے یہ محسوس کیا ہے کہ ہر مشاہدہ اور ہر تجربہ کو افسانہ کا خام مواد اور موضوع سمجھنے کے بجائے نظر انتخاب سے کام لینا افسانہ کے مقصد اور تاثیر دونوں کے لئے ضروری ہے لیکن اس دور میں بھی واقعیت ہر جگہ افسانوی حسن اور دل کشی کی تابع ہے۔ 'خونی' کے افسانوں میں فکر، نظر اور تخیل کا زیادہ نکھار موجود ہے۔ اب خطابت، کا پُر جوش لہجہ، شاعرانہ طرز کا مبالغہ آمیز حُسن، جذباتی شور و سرسب کچھ فن کے اعتدال کا تابع ہے۔ اب ہر چیز کی رفتار دھیمی، نرم اور سبک ہے۔ سطحی جذباتیت کی جگہ گہری طنز نے لے لی ہے اور احساس کی تلخی پر صحیح فنی توازن کا قبضہ ہے۔

اوپندر ناتھ کے ابتدائی افسانوں پر جو رومانی تصور غالب ہے وہ کونپل اور قفس کے افسانوں میں فنی احساس اور توازن کا تابع ہے۔ اب افسانہ نگار کو زندگی کے حقائق اور ان کی تفصیلات ہر چیز کے مقابلے میں زیادہ عزیز ہیں۔ اشک کے افسانوں کی پہلی منزل وہ ہے جہاں افسانہ نگار افسانے کو صرف دلچسپی کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ اسکے فن کی آخری منزل، جس کے مظہر چٹان کے افسانے ہیں، زندگی کی وُسعت، فن کی نزاکت اور فکر کی گہرائی کی حامل ہے۔

ہمارے نئے افسانہ نگاروں میں مختلف حیثیتوں سے ارتقا کی جتنی منزلیں احمد ندیم قاسمی کے فن نے طے کی ہیں بہت کم افسانہ نگاروں کے یہاں نظر آتی ہیں۔ اس شدید قسم کے افسانہ نگار نے رومان سے حقیقت کی طرف، تخیل اور تصور سے مشاہدہ کی طرف اور شاعرانہ جذباتی انداز بیان سے ایجاز و ایمائیت کیطرف اور جذباتیت

سے فکر کی وسعت اور گہرائی کی طرف جس خلوص اور شوق سے قدم بڑھایا ہے اُس سے فن کی عظمت میں کئی گنا اضافہ ہوا ہے۔

افسانہ نگاروں کے فن میں ارتقا کے یہ سب مدارج و مراحل اس بات کے شاہد ہیں کہ اس دور کے افسانہ نگاروں نے فن کے ساتھ پورے اخلاص کا اور زندگی کے ساتھ بڑا فریبی اور والہانہ رشتہ جوڑا ہے اور اس رشتے کا ان کی نظر میں احترام ہے کہ جب زندگی بدلتی ہے تو افسانے کو بدلے ہوئے حالات کے سانچے میں ڈھال لیتے ہیں اور زندگی کی ترقی کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی کوشش انھیں فن کے نئے نئے تجربوں کی طرف مائل کرتی ہے اور اس ہم آہنگی میں وہ غور و فکر سے گھبرانے کے بجائے اسے ہر قدم پر اپنا ہم عناں رکھتے ہیں۔

موضوع کے سلسلے میں پورے خلوص سے کام لینے کا نتیجہ ہے کہ مختلف افسانہ نگار صرف اس ماحول اور ان کرداروں کے متعلق کچھ کہتے ہیں جن سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ اسی لئے افسانہ نگاروں میں ماحول کی تخصیص کا رجحان عام نظر آتا ہے۔ کچھ افسانہ نگاروں کے افسانوں میں دیہاتی زندگی ہنستی کھیلتی، تڑپتی، تلملاتی دکھائی دیتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، حیات اللہ انصاری، اور دیویندر ستیارتھی کے افسانوں کو پڑھ کر پنجاب، بہار، یوپی اور ان علاقوں سے باہر ہندوستان کی وسیع سرزمین پر بکھرے ہوئے بیشمار دیہاتوں کے بیشمار مسائل ہیں۔ بیشمار اور حد درجہ بوقلموں۔ دیہات ایک سے ہونے کے باوجود کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ان کی رنگارنگ زندگی میں کتنا تنوع ہے۔ یہ بات ان مختلف افسانہ نگاروں کے مختلف افسانے پڑھ کر معلوم ہوتی ہے۔

دیہاتوں سے الگ شہروں کی زندگی ہے۔ بمبئی، دہلی، لاہور اور لکھنؤ شہر ہیں پھر بھی ان کی شہریت کا اپنا اپنا رنگ ہے اور ایک کا رنگ دوسرے سے اتنا جدا کہ سب رنگ مل کر ایک حسین گلدستہ بنتا ہے۔ پھر ان سے الگ کشمیر اور اس کی جنت نظیر وادی ہے۔ ان سب شہروں کی سیر ہمیں سعادت حسن منٹو، احمد علی، حیات اللہ انصاری

اور کرشن چندر نے کرائی ہے اور شہروں میں بھی زندگی کی مختلف سطحیں اور طبقے ہیں۔ امیر، غریب اور متوسط طبقے کے لوگ، ہندو گھرانے مسلمانوں کے خاندان، عورتیں، مرد، بچے، بوڑھے، یہ سب کچھ ہمیں حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی کے افسانوں میں ملتا ہے۔

یہ سب لکھنے والے ایک خاص ماحول کو اپنے لیے مخصوص کرنے کے بعد اس کا پوری طرح مشاہدہ کرتے ہیں اور اس مشاہدہ کو مطالعہ تخیل اور فکر کی پوری آنچ دیے بغیر افسانہ کا موضوع نہیں بناتے۔ زندگی سے گہرے لگاؤ کا ایک پہلو تو یہ ہے اور دوسرا یہ کہ ماحول کی اس تحقیق کے ساتھ ساتھ سب افسانہ نگاروں کو موجودہ دور میں زندگی کی پیچیدگیوں کا پورا احساس ہے اس لئے وہ اس مخصوص ماحول کے واقعات اور اسکے کرداروں کے متعلق کچھ کہتے ہیں تو اس کے پس منظر میں ایک وسیع تر زندگی لہریں لیتی دکھائی دیتی ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہماری گھریلو زندگی اور ہمارے دیہاتوں اور شہروں پر نہ صرف ملکی سیاست کا گہرا اثر ہے بلکہ ہمارے ملک سے دُور بین الاقوامی دنیا میں سیاست کے جو کھیل کھیلے جا رہے ہیں اور معاشی کش مکش نے جو الجھنیں پیدا کی ہیں ان سب کا رشتہ کسی نہ کسی طرح ان محدود مسائل سے ملتا ہے جو افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کے لیے منتخب کئے ہیں۔ کرشن چندر کی رومانی فضا میں حسنِ فطرت اور عورت کی رومانی کشش کے علاوہ کسان، لگان، نمبردار، رشوت، بیوی بچوں کی ذمہ داری بڑی فصل، مزدوروں کی تلاش اور اس کے لئے در بدر کی ٹھوکریں اور پھر مزدور، سیٹھ، طوائف فلسفی، کلرک، لام، جنگ، مشین گنوں کی تڑا تڑ، بنگال کا قحط، چین کی آزادی، سامراج، فاشیت، بین الاقوامی دنیا میں معاشی کشمکش جیسے موضوع بکھرے ہوئے ہیں منٹو کے افسانوں میں طوائف کی زندگی اور جنسی الجھنوں میں پھنسے ہوئے لڑکوں اور لڑکیوں کے علاوہ ہندوستان کی جنگِ آزادی کے نقشے، تصویریں، جیل خانے، مارشل لا، سینوں کو چھیدنے والی برچھیاں اور گولیاں، سیاسی جلسے، جلسوں پر فوجوں کی گولہ باری، گلیوں اور بازاروں میں مسلح فوجوں کا راج، ایک نئے قانون کی خواہش، انقلاب کے

نعروں اور انقلاب اور لہو کی شاعری جیسے موضوعات کی گرما گرمی ہے اور نیا قانون شرابی اور تماشا اِن سیاسی احساسات اور انقلاب کے مظہر ہیں۔ اور پھر ان سے الگ مزدور، اس کی پیشانی کا پسینہ، غریبی اور امیری کا ایک طرفہ، خود غرضانہ جنسی تعلق، کسان اور مزدور کی زندگی پر آزادی کی فضا اور انگریز اور ہندوستانی کے باہمی تصادم کا گہرا اور بھیانک سایہ، آقا، ملازم، مذہب اور اس کی مصنوعی اجارہ داری، فلمی کمپنیاں اور ان کے رنگین اور چمکیلے بھڑکیلے ماحول کے پیچھے گناہوں کی سیاہی جیسے موضوعات ان کے اکثر افسانوں کی رگ رگ میں سمائے ہوئے ہیں اور احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں پنجاب کے دیہات کے مخصوص رومانی مناظر اور اس کی زندگی کی روح اور مرکز چوپال کے علاوہ خلافت، ریڈیو، فوجی بھرتی اور انقلاب زندہ باد جیسی چیزوں کا بڑا گہرا عکس ہے۔ یہی صورت سب افسانہ نگاروں کی ہے وہ ایک خاص ماحول اور اس ماحول کے کرداروں کو اپنی افسانوی دنیا کی رونق بنا کر بھی یہ نہیں بھولتے کہ زندگی اتنی محدود نہیں، اُس کی معاشرتی، اخلاقی اور معاشی زندگی پر ملکی سیاست اور بین الاقوامی سیاسیات اور معاشیات کا اتنا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے کہ انھیں ایک دُوسرے سے الگ کر کے دیکھنا ممکن ہی نہیں۔

اس دَور کی افسانہ نگاری کا ایک واضح رجحان یہ ہے کہ لکھنے والے واقعات پر پوری توجہ صرف کرنے کے باوجود ان واقعات میں اُلجھے ہوئے کرداروں کو اپنے مشاہدہ، مطالعہ اور تجربہ کا زیادہ قریبی محور اور مرکز سمجھتے ہیں۔ مثلاً بیدی کے افسانوں 'گرہن' اور 'زین العابدین' کو پڑھ کر جہاں ایک طرف دل واقعات کی گہری واقعیت کا اثر قبول کرتا ہے دوسری طرف ان کہانیوں کی فضا میں چلنے پھرنے والے بھاگو اور زین العابدین کو بھی ہمیشہ یاد رکھتا ہے یہی صورت دوسرے اکثر افسانہ نگاروں کے افسانوں میں پیش آتی ہیں عصمت، حیات اللہ انصاری، منٹو اور اختر انصاری کے بہت سے افسانوں میں کرداروں کی کشمکش، واقعات کی دلنشینی سے کہیں زیادہ نمایاں ہے۔

واقعات کی اہمیت کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شخصیت اور انفرادی کشمکش کو موضوع بنانے کا ایک گہرا اثر اس دَور کے افسانوں پر پڑا ہے کہ کرداروں کے ہر عمل کے پیچھے جو

نفسیاتی محرکات کام کرتے ہیں ان کے مطالعہ کی اہمیت کا احساس بہت شدید ہو گیا ہے۔ افسانہ نگاروں نے خارجی عمل اور داخلی کشمکش اور اس کشمکش کی مختلف کیفیتوں کے پیچیدہ رشتے کو زندگی کی ایک ناگزیر حقیقت سمجھ کر اسے اپنے افسانوں کی بنیاد بنا لیا ہے اور اس طرح کوئی عمل جو بظاہر بالکل بے حقیقت اور غیر اہم معلوم ہوتا ہے، جب اپنے نفسیاتی متعلقات کے ساتھ افسانے میں ظاہر ہوتا ہے تو پڑھنے والے پر اس کا بڑا گہرا اثر ہوتا ہے۔ اور وہ دوسروں کی زندگی کے معمولی سے معمولی مسئلہ کو بھی ایک وسیع تاثراتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے اور یہ عادت اسے معاشرتی زندگی کی ہر چھوٹی سے چھوٹی بات اور دوسروں کی ہر معمولی سے معمولی الجھن میں کسی بہت بڑے مسئلہ کا حل تلاش کرنے کی طرف رجوع کرتی ہے اور وہ بڑی آسانی سے اندازہ لگا لیتا ہے کہ میں اور میری طرح کے لاکھوں انسان جو کچھ کرتے ہیں اُس میں سیاست، معیشت اور سماجی قیود کی جیب دستیوں کو زیادہ دخل ہے۔ اور ان جیرہ دستیوں میں سامراج اور سرمایہ داری کے پیدا کئے ہوئے بھوک کے مسئلہ کا سب سے بڑا ہاتھ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کے ہر عمل کے پیچھے کسی نہ کسی نفسیاتی محرک کا سُراغ لگانے والے ان افسانہ نگاروں نے زندگی کے معاشی پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں بہت اہم جگہ دی ہے اور مظلوم کی حمایت اور پاسداری کو اپنا فنی منصب جانا ہے اور مزدور اور کسان کے علاوہ کلرک، طوائف، عورت اور بچے بھی مظلوم ہیں۔ اور ظالموں کی صف میں سامراجی حاکموں اور ساہوکاروں کے علاوہ ان کے ساتھ سازش کرنے والے مذہبی رہنما اور اسکے ہاتھ میں کٹھ پُتلی بننے والے سیاسی لیڈر بھی شامل ہیں۔

زندگی میں معاشی اور نفسیاتی پہلوؤں کو یہ مرکزی حیثیت دینے کی بنیاد جہاں کم تر افسانہ نگاروں کا ذاتی مشاہدہ اور تجربہ ہے۔ دوسری طرف مارکس اور فرائڈ کے نظریات کا مطالعہ بھی اس کا ذمہ دار ہے۔ ایک کے معاشی اور دوسرے کے جنسی خیالات و تصورات مغربی تنقید اور مغربی افسانوں اور ناولوں کے راستے سے ہمارے افسانہ نگاروں تک پہنچے ہیں اور انھوں نے ان کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ ان دونوں کی تعلیم و فکر عملی زندگی کے ساتھ

جو قریبی رشتہ ہے اُس نے ان کی تاثیر کو زیادہ مستحکم اور مسلّم بنایا ہے اور ہمارے افسانہ نگاروں میں سے بعض نے ان نظریات کو اپنے لئے خضر راہ بنایا ہے۔ جن پر ان نظریات کا تاثر زیادہ گہرا نہیں انکے یہاں بھی ان کا عکس بہر صورت موجود ہے اور اس طرح اس دور کی افسانہ نگاری بعض حیثیتوں سے مارکسی اور فرائڈی تصورات کے رنگ میں رچی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

یہ حال تو موضوع کی وسعت اور ہمہ گیری اور فکر، مطالعہ اور مشاہدہ کی شدت اور گہرائی کا ہے۔ اب رہا فن تو اس پہلو سے بھی اس دور کے افسانے ایک ایسے مقام پر پہنچے ہوئے نظر آتے ہیں جو انہوں نے اس سے پہلے کبھی حاصل نہیں کیا تھا، نہ صرف یہ بلکہ آنے والے زمانے میں بھی ہمیں فن کی وہ ہمہ گیری اور ہمہ رنگی کہیں نہیں دکھائی دیتی جو اس دور کی افسانوں کی خصوصیت ہے۔

فن کے ساتھ پورے خلوص اور انہماک کا اندازہ ایک تو اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ کوئی لکھنے والا اپنے فن کو کوئی آسان کام سمجھ کر اختیار نہیں کرتا۔ خونِ جگر کی رنگینی فن کے حُسن و لطافت کا لازمی جزو سمجھی جاتی ہے۔ افسانہ نگار پوری کوشش سے اپنی بات کے اظہار کے لئے اچھے سے اچھا اسلوب تلاش کرتا ہے، اور بات کو موثر بنانے کے جتنے حربے ہماری روایات میں شامل ہیں ان سب سے حسبِ ضرورت اور حسبِ دلخواہ اعتدال اور توازن سے کام لیتا ہے۔ چنانچہ مشاہدہ میں جزئیات کی تلاش و جستجو کو اہم سمجھنے کے باوجود ایجاز، ایمائیت، استعارے، کنائے اور طنز سے لکھنے والوں نے پورا کام لیا ہے۔ اور یہ کام لیتے وقت لفظوں کی اہمیت اور اُن کے مفاہیم کے نازک فرق کی طرف سے کبھی غفلت نہیں برتی اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ موضوع، مقصد اور فن سب کو یکساں اہم سمجھ کر بھی انھوں نے جذباتیت، ہیجان اور جوش کو اپنا ہم نوا بنانے کی بجائے آہستگی، دھیمے پن اور سکون کو فن کے لئے زیادہ مفید سمجھا اور برتا ہے، بیان میں ہر ممکن طریقے سے حسن اور دلکشی پیدا کرتے وقت اِن لکھنے والوں نے عموماً روایت اور جدت کو پوری طرح ہم آہنگ کرنے کو اپنا فنی مسلک بنایا ہے۔ لکھنے والے بیان میں نئے

سے نئے تجربے بھی کرتے ہیں لیکن بیان کی پسندیدہ روایتوں کو ٹھکرا دینے کے بجائے انھیں پس منظر بنا کر ایک نیا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ بیان کے معاملہ میں بے باکی اور صاف گوئی ان لکھنے والوں کا نصب العین ہے بلکہ وہ حق کی حمایت میں کبھی کبھی بے دردی اور بے رحمی کا انداز اختیار کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ منٹو اور عصمت کے انداز میں یہ خصوصیت کہیں کہیں بہت نمایاں ہو جاتی ہے۔

بیان میں نئے نئے تجربے کرنے کے علاوہ ان لکھنے والوں نے فن کے نئے اسالیب اور نئے اسالیب کی نزاکتوں کو پوری آزادی سے اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ موضوع کی جدت، ندرت، وسعت اور گہرائی نے فن کی جدت، ندرت، وسعت اور گہرائی کی راہیں کھولی ہیں۔ ان نئی راہوں میں سے کچھ تو مغرب کی تقلید کے اثر سے آئی ہیں اور کچھ لکھنے والوں کی ذہانت اور جدت طبع کا نتیجہ ہیں۔ بعض انداز ایسے ہیں جہاں مغرب کی جدت اور مشرق کی روایت کی آمیزش اور امتزاج ہے۔ مثال کے طور پر حسن عسکری کے افسانے خالص مشرقی زندگی اور مغرب کے اس افسانوی فن کے امتزاج کا نمونہ ہیں جو شعور کی رو کے اثر نے پیدا کیا ہے۔ احمد علی، کرشن چندر، منٹو، عصمت اور بیدی کی افسانہ نگاری جدت اور روایت کی حسین آمیزش کی تخلیق ہیں۔ احمد علی کا 'ہماری گلی' اور 'میرا کمرہ'۔ کرشن چندر کا 'دو فرلانگ لمبی سڑک'۔ منٹو کا 'نیا قانون'۔ بیدی کا 'گرم کوٹ'، اور عصمت کا 'دوزخی' اور حیات اللہ انصاری کا 'آخری کوشش'، جہاں موضوع اور فن دونوں کے بہترین عناصر یکجا ہیں اور اس لئے ان میں سے ہر افسانہ کی حیثیت افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی ہے۔

افسانہ نگاری کے اس دور میں موضوع کی صداقت اور وسعت اور فن کی نزاکت اور بلندی کے علاوہ ایک اور چیز جس نے افسانے کو بلند ترین سطحوں سے آشنا کیا یہ ہے کہ ہر افسانہ نگار کا فن اس کی شخصیت کے انفرادی اور امتیازی عناصر کے رچاؤ سے پیدا ہوا ہے اور اس طرح ہر لکھنے والے کے منفرد فکری، تخیلی اور جذباتی انداز اور موضوع اور فن میں پوری ہم آہنگی نمایاں ہوئی ہے۔ ہر ایک کا فن دوسرے سے جدا ہے اور

اسی خصوصیت نے افسانوں کو وہ تنوع، رنگینی اور بوقلمونی دی ہے کہ افسانے میں جتنی اچھی چیزوں کا تصور کیا جا سکتا ہے وہ سب اس دور کی تخلیقات میں موجود ہیں۔ کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت، حیات اللہ انصاری، احمد علی، اختر انصاری اور اختر اورینوی وغیرہ کے افسانے مشاہدہ، مطالعہ، فکر، تخیل، تصور اور فن کا بہترین امتزاج ہیں۔ ان میں مجموعی حیثیت سے زندگی کا شعور، فن کا احساس اور شخصیت کا پرتو اس طرح ہم آہنگ ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا اور ایک کے بغیر دوسرے کا تصور محال ہے۔ اس دور کے افسانہ نگاروں نے افسانوی فن کی روایت کو وسعت، گہرائی اور تنوع دیا اور مستقبل کے لئے ایک ایسا سرمایہ چھوڑا جسے دیکھ کر مسرت و فخر سے سر اونچا ہوتا ہے۔ لیکن اسی دور میں بعض لکھنے والے ایسے بھی پیدا ہوئے اور اچھے لکھنے والوں نے بعض افسانے ایسے بھی لکھے جنمیں اعتدال و توازن کی کمی ہے اور اس لئے روایت میں ایسی چیزیں بھی داخل ہو گئیں جن میں گمراہی کے پہلو موجود ہیں۔ مثلاً جہاں فنی خلوص کے احساس نے افسانہ نگاروں کو جزئیات و تفصیلات کا مطالعہ کر کے ان تفصیلات میں سے اپنے کام کی چیزیں نکال لینے کا عادی بنایا۔ بعض افسانہ نگاروں کی کمزوری یہ ہے کہ وہ تفصیلات میں ضروری اور غیر ضروری کا امتیاز نہیں کرتے۔ اسی طرح حقیقت اور صداقت کو افسانے کا موضوع بنانے کا مطلب بعض لوگوں نے یہ سمجھ لیا کہ زندگی کی ہر چیز افسانے کا موضوع بن سکتی ہے۔ حالانکہ حقیقت میں ایسا نہیں۔ مظلوم کی حمایت اس دور کے افسانہ نگاروں کا محبوب موضوع ہے لیکن بعض کہانیاں پڑھ کر صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس میں حمایت کا انداز محض بناوٹی ہے۔ یہ چیز ظاہر ہے کہ زندگی اور فن دونوں کے لئے مضر ہے۔ یہی صورت جنس کو افسانہ کا موضوع بناتے وقت پیش آتی ہے۔ ان افسانوں کے علاوہ جن میں اس موضوع کو صحیح نفسیاتی اور صحت مندانہ نقطہ نظر سے دیکھا گیا ہے، بہت سے افسانے ایسے ہیں جہاں جنس کے ذکر میں لذتیت کا غلبہ ہے اس لئے ایسے افسانوں میں عریانی نمایاں ہے۔ موضوع

سے ہٹ کر فن کو برتنے کے معاملہ میں اسی افراط تفریط کو دخل دیا گیا ہے بعض افسانہ نگاروں نے فکر کی گہرائی کا مفہوم خشک فلسفہ اور تخیل کی رنگینی کا مطلب سطحی اور جذباتی شعریت جانا ہے۔ اور سب سے بڑا ستم یہ ہوا ہے کہ فن کے احترام اور اسکی پابندی کے آگے لکھنے والوں نے اعتدال و توازن کے سارے حدود سے تجاوز کر کے ایسی باتیں کہنے میں بھی تامل نہیں کیا جن سے لوگوں کے جذبات مجروح ہوتے ہیں انہوں نے کوئی ایسی بات کہنے کو فن سمجھ لیا ہے جسے سنکر سننے والا اچھل پڑے اور تلملا جائے اور یہ بات غیر متوقع طور پر اُس کے احساسات و معتقدات کو صدمہ پہنچائے پھولوں کے ساتھ یہ کانٹے کبھی کبھی تو آنکھوں میں بہت کھٹکتے ہیں لیکن ایک بات ہے جس سے اس کھٹک، اس خلش کو تسکین ملتی ہے۔ ۴۰ء، ۴۱ء اور ۴۲ء میں بعض ایسے لکھنے والے سامنے آنے لگتے ہیں جن کے فن میں ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ جن کا اب تک ذکر کیا گیا، ایک خاص طرح کا ٹھہراؤ، اعتدال اور توازن بھی ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ لکھنے والے فن کو ترقی دیتے اور اسے بلندی کی طرف لیجاتے وقت اس افراط تفریط سے بچیں گے جو افسانہ نگاری کے "عہدِ زرّیں" کی یادگار ہیں لکھنے والوں کی اس صف میں غلام عباس، حسن عسکری، ممتاز مفتی، ممتاز شیریں، آغا بابر، بلونت سنگھ، ابراہیم جلیس، مہندر ناتھ، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، اور تسنیم نسیم (تسنیم سلیم) جیسے لکھنے والے اور لکھنے والیاں شامل ہیں ان افسانہ نگاروں کو میں "عہدِ زرّیں" کے نصفِ ثانی کے فنکار کہتا ہوں۔ انکے افسانوں میں وہ سارے رجحانات جن کا ذکر میں اب تک کرتا رہا ہوں زیادہ واضح اور نکھری ہوئی شکل میں موجود ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زندگی اور فن کی اہمیت اور ان دونوں کے قریبی رشتہ کے احساس کے ساتھ ساتھ لکھنے والوں نے کبھی اپنے آپ کو فراموش نہیں کیا۔ افسانوں کی بنیاد زندگی اور فن ہے لیکن یہ دونوں چیزیں شخصیت کے گہرے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔
شخصیت کے اس گہرے اثر نے افسانے کو تصنع کی اُس فضا سے محفوظ رکھا

ہے جس کا شکار ان لکھنے والوں کے پیش رووں کے افسانے کبھی کبھی نظر آتے ہیں۔ ان سب لکھنے والوں نے اپنے لئے صرف اسی ماحول کو مخصوص کیا ہے جسکے متعلق ان کا مشاہدہ اور علم براہ راست اور یقینی ہے۔ ماحول کے انتخاب کے بعد اس میں افسانوں کے موضوع چنتے وقت برابر صحیح فنی نظر انتخاب سے کام لینا ضروری سمجھا ہے۔ یہ منزل طے کرکے ہر ایک غور و فکر کی سخت تر منزل سے گزرا ہے۔ یہی منزل طے کرتے وقت شخصیت کے منفرد اور امتیازی عناصر افسانہ کا جزو بنے ہیں۔ اور اس لئے غلام عباس، حسن عسکری، بلونت سنگھ، ممتاز مفتی، آغا بابر، ممتاز شیریں، مہندر ناتھ، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، خدیجہ اور تسنیم سب نے افسانوں کی فہرست میں ایسے افسانوں کا اضافہ کیا ہے جو افسانے کی روایت کے ساتھ باقی رہیں گے۔

۱۹۳۵ء و ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک یہ ہے ہمارے مختصر افسانے کا جائزہ ——— زندگی کے گہما گہمی، فن کی نزاکت اور شخصیت کا گہرا پرتو ہے۔ یہ تینوں چیزیں اسکی روایت کے ایسے اجزا بن چکے ہیں جنہیں ایک دوسرے سے الگ کرکے دیکھنے کا تصور بھی محال ہے۔ علی عباس حسینی، حجاب امتیاز علی، کرشن چندر، منٹو، عصمت، بیدی، اختر انصاری، حیات اللہ انصاری، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی اور پھر ان کے قدم سے قدم ملا کر چلنے والوں میں غلام عباس، حسن عسکری ممتاز مفتی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، بلونت سنگھ، شفیق الرحمن، تسنیم سلیم، صالحہ عابد حسین، مہندر ناتھ، ابراہیم جلیس، آغا بابر۔ زندگی فن اور شخصیت کے اس مکمل امتزاج کے عکاس اور ترجمان ہیں۔ ان کے افسانوں میں زندگی کے ہر ہلکے سے ہلکے تنفس کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ ان لکھنے والوں کے افسانوں نے انسان کے دل کی اتھاہ گہرائیوں میں ڈوب کر اس کے ہر چھوٹے بڑے راز کی غمازی کی ہے۔

افسانہ فن کی اس بلند منزل پر پہنچا تھا کہ قیام پاکستان نے زندگی کی ہر دوسری

چیز کی طرح اس میں بھی انتشار پیدا کر دیا۔ ملک کی تقسیم کے بعد جو غیر معمولی حادثات رونما ہوئے انھوں نے زندگی کے سارے نظام کو درہم برہم کر دیا۔ اس سے لازمی طور پر ادیبوں اور فنکاروں کے کام میں بھی درہمی پیدا ہوئی اور تھوڑے دن تک یوں محسوس ہوا کہ جیسے نہ زندگی میں ہمواری اور استواری آنے کی اور نہ ادب اور ادیب اپنا منصب پورا کرنے کی طرف متوجہ ہو سکیں گے۔ لیکن انتشار اور اضطراب زندگی کے عارضی پہلو ہیں۔ انتشار اور اضطراب آہستہ آہستہ کم ہوا اور ادیبوں نے آہستہ آہستہ سوچنا اور لکھنا شروع کر دیا اور اس عارضی تعطل کے بعد ادب کی جس صنف نے زندگی کا سب سے زیادہ ثبوت دیا وہ افسانہ تھا۔

تقسیم کے بعد پرانے افسانہ نگاروں میں سے علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، اور حجاب امتیاز علی نے "عہد زریں" کے افسانہ نگاروں میں احمد علی، اختر انصاری، اور حسن عسکری نے لکھنا بند کر دیا۔ اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور حیات اللہ انصاری نے بہت کم لکھا اور کرشن چندر، منٹو اور احمد ندیم قاسمی نے کافی لکھا۔ علی عباس حسینی نے جو گنتی کے افسانے لکھے ہیں ان میں وہ بلندی نہیں جو کبھی حسینی کے فن کا امتیاز رہی ہے۔ لیکن 'رحیم بابا' اور 'جل پری' جیسے افسانوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مبلغ، مصلح اور سیاسی کے منصب کو یکجا کرنے کے باوجود افسانہ نگار نے یہ بات کبھی فراموش نہیں کی کہ وہ قصہ گو ہیں اور قصہ گوئی ان کا اولین منصب ہے۔ مجنوں کا طویل افسانہ "تنہائی" 'خواب و خیال' اور 'سمن پوش' کے افسانوں کی طرح ایک موثر اور دل نشین داستان محزول ہے۔ اس کہانی میں پلاٹ اور کردار دونوں دوش بدوش چلتے اور افسانے کے انجام کو دلچسپی اور تاثیر کا مرکز بناتے ہیں اور اس طرح افسانہ نگاری کے اس دور کی یاد ایک مرتبہ پھر تازہ ہوتی ہے جب انجام اور مجموعی تاثر کو افسانوی فن کا سب سے اہم پہلو سمجھا جاتا تھا قیام پاکستان کے بعد انھوں نے جو تھوڑے سے افسانے لکھے ہیں ان کی فضا تو پہلے کی طرح رومانی اور طلسمی ہے لیکن ان افسانوں کے کردار عموماً اعصابی امراض کا

تسکار ہیں اور ان کی زندگیاں تشنہ دنا کام تمناؤں کی پُر اسرار داستانیں ہیں۔ داستانوں کی ظاہراً دلکش فضا کے پردے میں حسرتوں کا خون صاف جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کہانیوں کے فن کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ کہانی پڑھنے والے کا اشتیاق کہیں کم نہیں ہوتا۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کی اپنی اپنی مخصوص دنیا ہیں رد کر تینوں نے اپنے اپنے انداز میں کہانی سنائی ہے۔ زندگی کے فتنہ وآشوب کی طرف سے یہ تینوں کہانی کہنے والے بے نیاز سے ہیں۔

عہدِ زرّیں یا نشاۃ الثانیہ کے لکھنے والوں میں، جن کی حیثیت حقیقت میں دورِ جدید کے پیش رووں کی ہے جنہوں نے کچھ نہیں لکھا (احمد علی، اختر انصاری اور حسن عسکری) ان کے ذکر کا یہ محل نہیں۔ اشک، بیدی، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی نے تھوڑا تھوڑا لکھا ہے۔ اشک نے جو کچھ لکھا ہے اس میں ان کا ماحول وہی ہندو معاشرہ جسے عموماً انھوں نے اپنے افسانہ کا موضوع بنایا ہے۔ فن میں کوئی انقلاب پیدا کرنے کی خواہش نہ ان میں کبھی تھی نہ ان غیر معمولی حالات میں ظاہر ہوئی ہے۔ بیدی نے تقسیم کے حوادث کو پس منظر بنا کر ایک افسانہ لاجونتی لکھا یہ افسانہ فنی بلند یوں اور نزاکتوں کے نقطۂ نظر سے دانہ ودام، اور گرہن کے اچھے افسانوں کا ہم پلہ نہیں۔ لیکن بیدی کے بے لوث نفسیاتی طرز کا عکس اس میں بھی موجود ہے۔

حیات اللہ انصاری کے تین چار افسانوں میں سے 'ماں بیٹا' اور 'شکر گزار آنکھیں'، پر تقسیم اور اس کے فوراً بعد کے غیر معمولی واقعات کا عکس اور ردِ عمل نمایاں ہے لیکن تقسیم کے افسانوں پر جذباتی شدت کی جو گراں باری ہوتی ہے اسکے بجائے یہاں خاصا فنی اہتمام اور احتیاط ہے اور یہ خصوصیت حیات اللہ انصاری کے فن کی امتیازی صفت ہے۔ 'شکر گزار آنکھیں' میں حسنِ بیان، شدتِ احساس، بلندیٔ تخیل اور تعمقِ فکر کا ایک لطیف اور پرتاثیر امتزاج ہے۔ فنی اہتمام اور انہماک نے اس کی ہر نوک پلک درست کی ہے لیکن حیات اللہ انصاری کے اس دور

کے دو ایک افسانے ایسے بھی ہیں جن میں فنی شعبدہ گری کے سوا کچھ نہیں۔

عصمت نے اس دور میں جو کچھ لکھا ہے (افسانوں کا مجموعہ چھوئی موئی) وہ واضح طور پر ان کے فنی انحطاط کا مظہر ہے۔ "کینڈل کورٹ" اور "جڑیں" جن کا موضوع تقسیم اور اس کے بعض اہم نتائج ہیں۔ ان دونوں افسانوں میں فنی اہتمام کی کمی تو نہیں لیکن ایک خاص طرح کی مقصدیت اس فن پر غالب ہے اور افسانہ نگار کی شخصیت کہیں نہیں اُبھرتی۔ اس لئے سارا فنی اہتمام رائیگاں گیا ہے۔ جو افسانے تقسیم سے متعلق نہیں ہیں ان پر کہیں کہیں ایک سستے قسم کی جذباتی سیاسی فضا طاری ہے اور فن کی وہ روک تھام، ٹھیراؤ اور رکھ رکھاؤ نہیں جو کبھی عصمت کے فن کا حسن تھا۔ "سونے کا انڈا"، اور "چوتھی کا جوڑا"، البتہ "چوٹیں" اور "کلیاں" والے دور کی یاد تازہ کرتے ہیں۔

تقسیم کے بعد کرشن چندر اور منٹو نے دوسروں سے بہت زیادہ لکھا۔ کرشن چندر کے افسانوں کے کئی مجموعے (ہم وحشی ہیں، شکست کے بعد، تین غنڈے، پانی کا درخت) شائع ہوئے۔ "ہم وحشی ہیں" کے سارے افسانے فسادات سے متعلق ہیں اور انھیں بدی کے خلاف نیکی کا ایک نہ ٹوٹنے والا مضبوط محاذ کہنا مناسب ہے۔ فسادات کے موضوع پر بے شمار افسانے لکھے گئے ہیں اور ان میں سے اکثر فنی حیثیت سے بے اثر ہیں لیکن کرشن چندر نے اس عارضی اور ہنگامی موضوع پر جو کچھ لکھا ہے اس میں فن کی اہمیت اور معنویت کو بہت کم فراموش اور نظر انداز کیا گیا ہے۔ ان افسانوں کا دور ختم ہونے کے بعد کرشن چندر نے جو کچھ لکھا ہے اس میں ہر جگہ فن کا کوئی نہ کوئی نیا انداز پیدا کیا گیا ہے۔ "اردو کا نیا قاعدہ"، "ایک نافسطائی کی ڈائری"، "پانی کا درخت" میں یہ نیا پن نمایاں ہے لیکن اس نئے پن میں ایک واضح قسم کی اداسی موجود ہے اور اس لئے ان میں اس شگفتگی کی کمی ہے جو کرشن چندر کے طرز کی خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔ مجموعی حیثیت سے کرشن چندر کے فن پر انحطاط طاری ہے۔ بس ایک چیز ہے جس نے اس بات کی تلافی کی ہے اور ان کے فن کو

زندہ رکھا ہے، اور وہ ہے زندگی کے متعلق ان کا ایک واضح اور صحت مندانہ وسیع انسانی نقطۂ نظر اگر کبھی کبھی اس نقطۂ نظر میں ہسٹریا کی سی کیفیت نہ نمایاں ہو جاتی تو کرشن چندر کے فن پر انحطاط کا الزام وارد نہ ہوتا۔

منٹو نے کرشن چندر سے بھی زیادہ لکھا ہے اور تقسیم کے بعد ان کے لکھے ہوئے سو سے بھی زیادہ افسانے دس گیارہ مجموعوں کی صورت میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان سب افسانوں پر منٹو کی شخصیت اور ان کے فن کی مختلف خصوصیات نمایاں ہیں۔ کہیں تخیل اور تصور کی ندرت، تازگی اور رنگینی ہے، لیکن ایک ایسے انداز میں جو سننے والے کو تامل اور شبہ میں مبتلا کر دیتی ہے، جیسے ساڑھے تین آنے، صاحب کرامات، بادشاہت کا خاتمہ اور عشق حقیقی میں۔ کہیں جنس اور اس کے شدید احساس نے فن کو پس پشت ڈال دیا ہے لیکن بعض افسانے یقیناً ایسے بھی ہیں جن میں مشاہدہ کی باریکی، غور و فکر کی گہرائی اور فن کی تاثیر قدم قدم پر جھلکتی ہے۔ ان کے مجموعے "یزید" کے اکثر افسانے فن اور شخصیت کے رچاؤ کی بڑی دلکش مثالیں ہیں اسی طرح 'موذیل'، سوچی سمجھی اور رچی ہوئی کردار نگاری کا بڑا کامیاب نمونہ ہے۔ 'موذیل' کے علاوہ سہائے اور رام کھلاون کے کردار بھی ایسی فنی تخلیقات ہیں جن کی یاد کا نقش کبھی محو نہیں ہوتا۔

فن کے ٹھہراؤ اور استقلال کا مظاہرہ ان لکھنے والوں میں احمد ندیم قاسمی کے افسانے سب سے زیادہ کرتے ہیں۔ 'آس پاس' 'در و دیوار' اور 'سناٹا' (افسانوں کے مجموعے) جہاں مجموعی حیثیت سے ماحول کی بدلتی ہوئی کیفیت کے صحیح مصور اور ترجمان بھی ہیں اور مصنف کے ذہنی اور جذباتی رجحانات کا گہرا نقش بھی! ان مجموعوں کے افسانے اس انتشار اور اضطراب کے دور میں بھی فنی خلوص کے ان سارے پہلوؤں کے مظہر ہیں جنہیں اعلیٰ ادب اور فن کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ ان افسانوں میں مشاہدہ احساس اور فکر کی مکمل ہم آہنگی ہے۔ ندیم نے ان افسانوں کے ذریعہ اپنے جانے پہچانے ماحول میں رہ کر انسانیت کی بلند قدروں کی ترجمانی اور تبلیغ کی جو خدمت انجام دی

ہے۔ اس میں ان کا نقطۂ نظر اور مسلک سیاسی سے زیادہ تہذیبی اور فنّی ہے۔ سنیافسانے 'بادِ تسکین، جب بادل امڈے اسی انداز کے مظہر ہیں۔ اور اس سے بھی بڑھ کر الحمد للہ زمیں خانہ، گنڈاسا اور آتشِ گل جن میں موضوع، فن اور شخصیت کی مکمل ہم آہنگی اور رچاؤ نمایاں ہے۔ ان افسانوں میں فنّی انہماک اور توجّہ کے ساتھ ساتھ بیان کی لطیف شعریت کا بڑا صحیح امتزاج ہے۔

نشاۃ الثانیہ کے ان افسانہ نگاروں کے علاوہ جن لکھنے والوں نے تقسیم سے پہلے اپنے لئے مستقل جگہ بنائی تھی، ان میں غلام عبّاس، ہاجرہ مسرور، خواجہ احمد عباس خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر، مہندر ناتھ، ممتاز مفتی، بلونت سنگھ، دیوندر ستیارتھی، پریم ناتھ پردیسی، تسنیم سلیم، قدرت اللہ شہاب اور شفیق الرحمن کے نام زیادہ اہم ہیں۔ ان لکھنے والوں میں سے خواجہ احمد عباس، مہندر ناتھ، ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور نے نسبتاً زیادہ اور دوسروں نے نسبتاً کم لکھا ہے۔ لیکن ان سب لکھنے والوں کے یہاں ایک چیز بے حد نمایاں ہے اور وہ یہ کہ وقت کے ساتھ ساتھ موضوع اور مواد میں جو تنوّع اور نیاپن پیدا ہوا ہے اس سے قطع نظر ہر لکھنے والا اپنے اس اسلوب اور انداز پر قائم ہے جو اس نے اپنے لئے مخصوص کیا ہے۔ خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں اب بھی ایک سیاسی اور مصلحانہ جوش و خروش نمایاں ہے۔ زندگی کے تضاد کو اب بھی انھوں نے اسی فنی منطق کے ساتھ پیش کیا ہے جو ہمیشہ سے انھیں محبوب رہی ہے۔ مہندر ناتھ کے افسانوں کا موضوع اب بھی انسانی زندگی کا معاشی پہلو، ان کی آرزوئیں اور ناکامیاں، ذہنی الجھنیں، پیٹ کی بھوک اور اس سے بھی بڑی جنسی بھوک ہے۔ افسانہ نگار نے ان سب مسائل کو کبھی پورے فنّی لطف و لذّت سے اور کبھی پورے تبلیغی جوش سے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ اور کبھی کبھی ان دونوں میں ایسا امتزاج اور توازن پیدا کیا ہے کہ فن میں بھی لطافت اور گھلاوٹ پیدا ہو گئی ہے۔ ہاجرہ مسرور نے افسانوں کے لئے ایسے موضوع چنے ہیں جو مضحکہ اور تمسخر کا نشانہ بن سکتے ہیں۔ انسانی فکر اور عمل کے ان پہلوؤں کو اپنی شخصیت اور انفرادیت کے رنگ میں ڈبو کر انھوں نے جتنے

افسانے لکھے ہیں ان میں فن کا نکھار اور تاثیر دونوں چیزیں موجود ہیں۔ اندھیرے اُجالے، اور اُمتِ مرحوم میں طنز کی یہ گہرائی اور بیان کی تازگی اور شگفتگی پر دردمندی کا ایک صالح جذبہ اور احساس جاری وساری ہے۔ ہاجرہ کے افسانوں میں موضوع تو عام زندگی کے ہیں لیکن اُن کے فن میں عمومیت کہیں نہیں۔ وہ فنی نقطۂ نظر سے ضروری اور غیر ضروری، اہم اور غیر اہم میں امتیاز کرنا جانتی ہیں: 'راجا بل' اور 'پرانا مسیحا' اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

خدیجہ مستور نے جو کچھ لکھا ہے اس میں ایک دَور کے ذہنی رجحانات اور فضا کی عکاسی ہے اور اس لحاظ سے ان کا افسانہ محافظ الملک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتا ہے، "تلاشِ گم شدہ" اور "دادا" میں بیزاری کے اُس رجحان کی عکاسی ہے جو خارجی زندگی کے انتشار کا لازمی نتیجہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فن پر اس دور میں بھی ایک بورژوا قسم کی رومانیت طاری ہے۔ "وہی زمانہ، وہی فسانہ" اور "میں نے لاکھوں کے بول سہے" اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ ان کے اس دَور کے افسانوں میں بھی گرد وپیش کے ماحول کی بے شمار شاعرانہ تصویریں ہیں جن پر افسانہ نگار کے اس مخصوص فن کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے جس میں کہیں الیسپ کی کہانیوں کی بے لوث سادگی ہے، کہیں اینڈرسن کی داستانوں کی طلسماتی فضا اور کہیں امیر خسرو کے دوسخنوں والے انداز حیات کی شاعرانہ بیفکری اور بے نیازی۔

ممتاز مفتی نے جنسی اور نفسیاتی تجربہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے اور اس طرح بنایا کہ ایک بدنام چیز ایک وقیع علمی چیز بن گئی۔ موجودہ دور میں بھی ان کے افسانوں کا رجحان یہی ہے۔ ان کے فن پر البتہ ایک تھکن سی طاری ہے۔

یہ تھکن بلونت سنگھ اور غلام عباس میں البتہ نہیں۔ بلونت سنگھ نے پنجابی زندگی کے ٹھیٹ پن کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اس ٹھیٹ پن کو بڑے مخلصانہ اور لطیف انداز میں ناظر تک پہنچایا ہے۔ ان کی مصوری میں فکر کی گہرائی، تخیل کی رنگینی اور

موضوع کی سادگی اور نزاکت پوری طرح ہم آہنگ ہیں ـــــــ اور گوبندی موضوع اور فن کی اس مکمل مطابقت کی ایسی مثالیں ہیں جنھیں دیکھ کر یقین ہوتا ہے کہ بلونت سنگھ حال اور مستقبل کے فنکار ہیں۔

غلام عباس نے تقسیم سے پہلے جو افسانے لکھے تھے اُن میں سکون، اطمینان، مستقل مزاجی اور ٹھیراؤ کی خصوصیتیں اس قدر نمایاں تھیں کہ وہ ان کے فن کا امتیاز بن گئی ہیں۔ موضوع کی تلاش اور اسے ایک مکمل فنی شکل دینے کے درمیان افسانہ نگار کو جو بہت سی منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں ان سب میں یہی سکون، ٹھیراؤ اور مستقل مزاجی غلام عباس کا فنی مطمح نظر ہے۔ یہی مطمح نظر تقسیم کے بعد کے افسانوں میں بھی اُن کا آدرش ہے۔ سایہ، اُس کی بیوی اور فینسی ہیر کٹنگ سیلون میں فکر، تخیل، تصور، احساس، اور جذبہ ـــــ ہر چیز نے اپنا پورا پورا حق ادا کیا ہے اور غلام عباس کو افسانے میں ایک ایسی حیثیت دی ہے کہ مستقبل میں بھی اُن کی طرف نگراں اور ان کی توجہ کا طالب رہے گا۔

شفیق الرحمن کے افسانوں میں تقسیم کے بعد بھی ایک ہلکے پھلکے اور شگفتہ ماحول اور طنز کی ترجمانی ہے۔ قدرت اللہ شہاب کی نظر اب بھی زندگی کے متنوع موضوعات پر ہے۔ اب بھی ان کے اظہار و بیان میں ایک جرأت دبیا کی ہے۔ تسنیم سلیم نے اب بھی جو کچھ لکھا ہے خلوص دوسری چیزوں پر غالب ہے۔ گھریلو زندگی کے رومان اور اس کی تلخیوں کو وہ اب بھی بول چال کی شگفتگی اور روانی کے ساتھ، مزاح کی ہلکی ہلکی اٹھتی بیٹھتی لہروں کے سہارے افسانہ میں جگہ دینے پر قادر ہیں۔ اب بھی ان کے فن میں قابلِ رشک ٹھیراؤ ہے۔

جن افسانہ نگاروں کا میں نے ابھی ذکر کیا انکے اِن کارناموں پر نظر ڈال کر جو تقسیم کے بعد ظہور میں آئے کئی بدیہی نتیجے نکلتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں میں سے اکثر نے موضوعات کی تلاش میں اپنے گرد وپیش کی زندگی کے واقعات اور اس کے مسائل کو اپنانے کے بجائے اسی ماحول کو اپنی کہانیوں کا پس منظر بنایا ہے جو مدتوں سے ان کی نظر میں بسا ہوا ہے۔ ان افسانوں کے ماحول، فضا اور پس منظر کو

دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ دنیا دس، پندرہ، بیس برس پہلے جیسی تھی ویسی ہی اب بھی ہے۔ انکی بنائی ہوئی تصویروں کے نقش ہمارے لئے مانوس ہیں۔ علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری سے لیکر ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی اور سعادت حسن منٹو تک زیادہ لکھنے والوں کا یہی حال ہے۔ یوپی کے دیہات، لکھنؤ کے متوسط گھرانوں کی بڑی بوڑھیاں، مسوری کے ہوٹل اور ناچ گھر، شریف مسلمانوں کے بچوں سے کھچا کھچ بھرے ہوئے گھرانے، پنجابی گاؤں ان کے کھیت کھلیان اور چوپال، بمبئی کی کھولیاں، ہوٹل اور قحبہ خانے: ان سب سے ہم مدتوں سے اچھی طرح متعارف ہیں اور یہی سب چیزیں تقسیم کے بعد کے افسانوں میں بھی بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں۔

بعض لکھنے والوں نے ماضی کے مشاہدات اور تصورات سے ہٹ کر جب حال کی زندگی کو اپنانا چاہا ہے تو انھیں تقسیم کے ارد گرد کے خونیں واقعات کے سوا اور کوئی بات کہنے کی نظر نہ آئی۔ اس موضوع پر بے شمار افسانے لکھے گئے لیکن ان کی حیثیت عموماً ایک عارضی تاثر کی ہے۔ زندگی کے نقوش کی گہرائی اور فن کی ابدیت کے عناصر ان میں خال خال دکھائی دیتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں میں بہت کم نے زندگی کے مسائل پر ایک اچٹتی سی نظر البتہ ڈالی ہے اور منتشر اور مضطرب زندگی کو روشن مستقبل کی نوید و بشارت کسی نے نہیں دی۔ کسی اونچے آدرش کا راستہ کسی نے نہیں دکھایا۔

موضوع سے الگ ہٹ کر اسلوب اور فن کے نقطہ نظر سے بھی ان افسانہ نگاروں میں سے کسی کے یہاں کسی نئے جادہ اور منزل کا نشان نہیں ملتا۔ ہر لکھنے والے کی ایک لیک، ایک ڈگر ہے۔ اس لیک اور ڈگر پر چلتے رہتے ہیں اس نے اپنی عافیت جانی ہے۔ کہیں کہیں (مثلاً کرشن چندر اور منٹو کے بعض افسانوں میں) جدت کے ہلکے ہلکے نقش ہیں، لیکن ان میں عموماً "ایجاد بندہ" والی کیفیت ہے۔

لکھنے والوں کے لہجہ میں ایک جرأت البتہ کہیں کہیں (مثلاً کرشن چندر، منٹو، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، احمد عباس، اور مہندر ناتھ) نظر آتی ہے۔ لیکن لہجہ کی

اس جرأت میں حالات کی تیزی اور تلخی نے تندی اور تلخی پیدا کر دی ہے اور اس کا نتیجہ تاثیر کی کمی کی صورت میں ظاہر ہوا ہے اور اس طرح مجموعی حیثیت سے ان افسانوں کو پڑھ کر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ پچھلے لکھنے والوں نے تقسیم کے بعد جو کچھ لکھا ہے اس سے فن کے نقطۂ نظر سے افسانہ آگے نہیں بڑھا۔ گو یہ صحیح ہے کہ بعض لکھنے والوں نے کسی نہ کسی طرح اپنے فن کو اس سطح پر قائم رکھا ہے جو ان کی خاص سطح ہے۔ دو ایک افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جن کے یہاں فن نے ترقی کی ہے (ندیم اور بلونت سنگھ)

فن کا یہ انحطاط کچھ تو تھکن کی وجہ سے ہے کچھ سیاسی اور اقتصادی حالات کے بوجھ کی وجہ سے، اور کچھ ماحول میں ایسے محرکات کی کمی کی وجہ سے جن میں ادب اور فن پوری آزادی سے پروان چڑھتے ہیں۔ ان حالات میں کچھ لکھنے والوں نے خاموشی میں اپنی مغفرت جانی ہے، کچھ نے ڈر ڈر کر، جھجک جھجک کر قدم اٹھانے کو اپنی عادت بنا لیا ہے اور کچھ نے اندھا دُھند لکھنے کا راستہ اختیار کیا ہے اور یہ تینوں صورتیں فن کے لئے مضر ہیں۔

تقسیم کے بعد کی افسانہ نگاری کا ایک پہلو تو وہ ہے جو پرانے لکھنے والوں کے افسانوں کے جائزہ سے سامنے آتا ہے۔ اور دوسرا یہ کہ اس زمانے میں کئی اچھے لکھنے والوں کے نام سامنے آئے اور ان سب نے ادبی حلقوں میں اپنی جگہ بنا لی۔ ان لکھنے والوں میں انتظار حسین، اے حمید، دیویندر اسر، انور، ضمیر الدین، انور عظیم، خلیل احمد، ابن الحسن اور اشفاق احمد کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں میں سے ہر ایک کا ایک خاص انداز ہے اور ان سب نے مل کر افسانے کو خاموشی اور جمود کے الزام سے محفوظ رکھا ہے لیکن انداز کی انفرادیت کے باوجود موضوع کے انتخاب، ذہنی اور جذباتی رجحانات، انداز بیان اور اسلوبِ نگارش کے اعتبار سے بعض باتیں مشترک بھی ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کا رجحان یہ ہے کہ انھوں نے اپنے لئے مشاہدہ کا ایک خاص میدان منتخب کر لیا ہے اور جس ماحول سے اسے زیادہ قرب اور لگاؤ حاصل ہے اُسے کہانی کا پس منظر بنایا ہے۔ دوسری چیز جو نئی پود کے افسانہ نگاروں

میں نمایاں ہے یہ ہے کہ ہر ایک نے اس مخصوص ماحول کے واقعات اور کرداروں کے ساتھ اپنے ملک اور ساری دنیا کے بدلتے ہوئے حالات پر بھی ہے۔ ہر ایک نے شدت سے یہ محسوس کیا ہے کہ جو کچھ ایک محدود اور مختصر ماحول میں ہوتا دکھائی دے رہا ہے اس کا رشتہ کسی نہ کسی طرح اپنے ملک اور اس سے بھی بڑھ کر ساری دنیا کی سیاسی الجھنوں سے ملتا ہے۔ یہ سیاسی الجھنیں ساری دنیا کے معاشی نظام پر اثر انداز ہوتی ہیں اور معاشی نظام کی الجھنوں سے ہر جگہ کے انسان کی زندگی پر بالواسطہ اثر پڑتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر انسان کی حرکات و سکنات کا تجزیہ کیا جائے تو ان کے پیچھے کوئی نہ کوئی ایسی نفسیاتی گتھی چھپی ہوئی دکھائی دے گی جو وسیع تر زندگی کی ناگزیر الجھنوں اور گتھیوں کی پیدا کی ہوئی ہے۔

اس بات سے دو باتیں اور پیدا ہوئی ہیں۔ ایک تو یہ کہ افسانہ نگار خواہ کچھ کہنا چاہے اس کی بات زندگی کے دکھ درد کی بات بن کر رہ جاتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ کہانی کہانی ہونے کے بجائے کسی نہ کسی گہرے تاثر کا عکس ہوتی ہے، کسی نہ کسی ایسے انسان کی داستانِ غم جو حال سے بیزار اور ماضی کی یادوں میں کھویا ہوا ہے۔ ان افسانوں میں ایسے کردار کم ہیں جن کی نگاہ اس اندھیرے کو چیر کر کسی آنے والے اجالے کی جستجو میں مصروف ہو یا خود امید کی کوئی کرن دیکھ کر دوسروں کو بھی اس کی جھلک دکھلائے۔ کسی حسین اور مسرت آگیں دنیا کی جگہ انھوں نے ہوٹلوں، چارگھروں اور قہوہ خانوں میں پناہ لی ہے۔ ان کرداروں کے غم میزوں کے گرد بیٹھ کر ٹھنڈی، گرم اور آتشیں مشروبات میں غرق ہوتے ہیں۔

نئی پود کے افسانہ نگاروں نے بڑی شدت سے یہ بات محسوس کی ہے کہ فسادات افسانے کا اچھا موضوع نہیں ہیں۔ اس لئے ان کے افسانوں میں عموماً فسادات کے ہلکے ہلکے اشارے نظر آتے ہیں۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں نے اپنے پیش روؤں کی طرح جنس کو "سنسنی" پیدا کرنے کا وسیلہ نہیں بنایا۔ وہ اُس سے تائب تو نہیں ہوئے لیکن اس کا ذکر انھوں نے کسی غیر معمولی چیز کی طرح نہیں کیا۔

نئی پود کے افسانہ نگاروں نے یہ بات بھی محسوس کی ہے کہ زندگی صرف تلخیوں کا نام نہیں ہے۔ اُس میں کہیں کہیں لذت، شیرینی اور حُسن بھی ہے اور یہ حسن سب سے زیادہ مظاہر فطرت میں نمایاں ہے۔

یہ مشترک رجحانات موضوع کے علاوہ اندازِ بیان کے معاملہ میں بھی نمایاں ہیں۔ اس سلسلے میں پہلی چیز یہ ہے کہ انھوں نے عموماً تفصیل پسندی کو اپنا انداز بنانے کے بجائے اشاریت اور ایمائیت سے کام لیا ہے اور کہیں کہیں تفصیل اور ایجاز کو شیر و شکر کیا ہے۔ اشاریت اور ایمائیت کے علاوہ بھی ان نئے لکھنے والوں کے طرز میں ادبی اور شاعرانہ رجحان غالب ہے کبھی یہ ادبی اور شاعرانہ رجحان تضاد کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور کبھی طنز کی شکل میں۔ پھر ہر لکھنے والے کے طرزِ نگارش میں اپنے ادب اور شاعری کی روایات کا ہلکا ہلکا سا پرتو ضرور رہے۔ ان کے یہاں غالبؔ، اقبالؔ اور کبھی کبھی حافظؔ، خسروؔ اور عرفیؔ کے شعروں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ اور یہ بات اس لیئے ہے کہ ہر لکھنے والا اپنی اپنی بساط کے مطابق بیان کو وسعت دینا چاہتا ہے اور کبھی کبھی بے تکلف نئے لفظ گھڑتا اور نئی ترکیبیں تراشتا ہے۔

ان مشترک رُجحانات سے الگ ہٹ کر ان افسانہ نگاروں کے افسانوں پر انفرادی طور پر نظر ڈالی جائے تو اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ ہر افسانہ نگار کی انفرادیت نے اُسے فن کی ایک راہ دکھائی ہے۔ مثلاً خلیل احمد کے افسانے انسان کی اس ذہنی کیفیت کے ترجمان ہیں جو زندگی اور ماحول کی بیزاری کا لازمی نتیجہ ہوتی ہے۔ اُن کے افسانے "دلدل" کا ہیرو اسی طرح کی اکتاہٹ اور بیزاری میں مبتلا ہے۔ "الموت" کہانی ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جو اذیتوں سے بچنے کے لئے اپنے آپ سے اور اپنے ماحول سے بھاگتا ہے، لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ فرار کی ہر راہ بند ہے۔ ان کرداروں کی ذہنی کیفیتوں کے پیچھے پوری اجتماعی زندگی کا چہرہ جھانکتا دکھائی دیتا ہے اور اس طرح فرد اور جماعت ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔

ابن الحسن کی کہانیاں بھی عموماً واقعات کے بجائے کرداروں کی کہانیاں ہیں

لیکن ایسے کرداروں کی جو ایک خاص طرح کے ماحول میں پرورش پا کر ایک ایسا تیکھا رنگ اختیار کرتے ہیں کہ کوئی طوفان، کوئی انقلاب اسے پھیکا نہیں کر سکتا۔ ڈپٹی پارک، اور بڑی بہو بیگم اسی طرح کے کرداروں کے طنزیہ خاکے ہیں جن میں ماحول کی واقعیت اور بیان کی سادگی نے مل جل کر تاثیر پیدا کی ہے۔

غضنفر الدین نے انسان کے عمل، اس کی حرکات وسکنات اور اس کی ذہنی کیفیت کے باہمی ربط کو پوری طرح محسوس کیا ہے اور جنس کو ابہام اور ایمائیت کے نازک پردوں میں چھپا کر افسانہ کی دنیا آباد کی ہے۔ بہتا خون، ابلتا خون، چاندنی اور اندھیرا، اور پکا گانا، ان کے انداز کے بہترین نمائندے ہیں۔

انور عظیم نے کرداروں کے ماحول اور مزاج کے رشتہ کو اپنے دوسرے معاصرین سے زیادہ محسوس کیا ہے اور اس رشتہ کے احساس کو عام کرنے کے لئے بعض ایسے اسلوب اختیار کئے ہیں جنھیں اب زمانہ رفتہ رفتہ فراموش کرتا جا رہا ہے اس اسلوب اور ان کے نقوش کو دیکھ کر پریم چند کے عہد کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ "اونگھتی ڈوبتی جاگتے کھیت" اور "ڈھلان" ان کے اسلوب خاص کے مظہر ہیں جن میں ایک واضح آدرش ہر جگہ چھایا ہوا نظر آتا ہے۔

شوکت صدیقی کی کہانیاں زندگی کی ستم ظریفیوں کی کہانیاں ہیں۔ ان کے بعض افسانوں میں کردار اپنے گردوپیش کے ماحول سے تنگ آکر اپنے اوپر مجہولیت اور اضمحلال و پژمردگی طاری کر لیتے ہیں اور پھر انھیں ماضی کی یادوں میں پناہ ملتی ہے یا ہوٹلوں اور قہوہ خانوں میں۔ ڈھل چکی رات، تامنیا اور یہ بیماد اسی طرح کے کرداروں کی کہانیاں ہیں۔

دلیندر اسر ہمارے ان گنتی کے نوجوان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے زندگی کی تلخیوں اور اس کے انتشار و اضطراب سے گھبرا کر محض تصور اور تخیل کی دنیا میں پناہ لینے کی کوشش نہیں کی۔ انھوں نے زندگی کے اس انتشار و اضطراب کا مقابلہ بڑی پامردی سے کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ زندگی کے دکھوں کا مداوا

زندگی کے پورے نظام کو بدلے بغیر نہیں ہو سکتا۔ اس نظام کو بدلنے اور ایک جہانِ نو کی تخلیق کرنے کے لئے انہوں نے آزادی کے گیت بڑے اونچے سُروں میں گائے ہیں اور آزادی کے نعرے لگاتے وقت کسی خوف، اندیشے اور جھجک کو دل میں جگہ نہیں دی۔

انور کے افسانے نئے فن کے اس پہلو کے ترجمان اور عکاس ہیں جن میں نہ پلاٹ کا ارتقا ہوتا ہے، نہ واقعات میں ربط اور نہ نقطۂ عروج۔

نئی پود کے افسانہ نگاروں میں مناظرِ فطرت اور رومانی تصورات سے جو لگاؤ اے حمید کو ہے وہ کسی اور کو نہیں۔ زندگی ان کے نزدیک ایک ایسی زنجیر ہے جو مناظرِ فطرت، حسین تصورات اور زندگی کے ٹھوس مشاہدات کی کڑیوں سے مل کر مکمل ہوتی ہے ان کے افسانوں میں .... کبھی یہ کڑیاں بکھری ہوئی ہیں اور کبھی اس طرح گھلی ملی کہ ان میں سے ایک کو بھی الگ کر لیا جائے تو زنجیر کا شیرازہ بکھر جائے اور اس کے تسلسل میں فرق آ جائے۔ ایسے موقعوں پر فطرت کے ارادے اور انسان کے جذبات و احساسات ایک دوسرے سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ ان کہانیوں میں فلسفہ، نفسیات، معاشیات اور سیاسیات کے دقیق مسائل کے بجائے بھولے بسرے گیتوں کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے ان کی کہانیاں دماغ کی نہیں دل کی کہانیاں ہیں۔

انتظار حسین نے ایک خاص معاشرے اور اس معاشرے کے بے شمار کرداروں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے اور اس موضوع کو اختیار کرنے سے پہلے اسے پوری طرح اپنی شخصیت کے اندر جذب کیا ہے۔ فکر، تخیل اور احساس کو موضوع میں پوری طرح سمو کر اور اسے اپنی شخصیت کے رنگ میں اچھی طرح رچا کر اس پر قلم اٹھایا ہے۔ یہ موضوع اختیار کرنے کے بعد کسی اور طرف بھٹکنے کو انہوں نے اپنے فنی مسلک کی توہین جانا ہے۔ کردار اور ماحول باہمی ربط اور اس ربط میں صدیوں کی روایت کے گہرے عکس کے رشتہ کو انتظار حسین نے پوری شدت سے

محسوس کیا ہے اور اسے پوری مضبوطی سے اپنی گرفت میں لیکر افسانے لکھے ہیں، اور بھاری بھرکم اور رچے ہوئے انداز میں لکھے ہیں۔

اشفاق احمد نے کسی مخصوص ماحول کو اپنے افسانوں کا موضوع اور پس منظر بنانے کے بجائے محبت کو اپنا موضوع بنا کر اسے گوناگوں رنگوں میں پیش کیا ہے گھریلو زندگی میں ماں باپ، بہن بھائی، آقا، ملازم کی محبت ایسی بلندیوں اور گہرائی تک پہنچتی ہے کہ اس محبت کا مظاہرہ کرنے والا سب کچھ محبت کے نام پر نثار کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ زندگی میں بچوں کا وجود سب سے مکمل اور سچی تصویر ہے ۔ اس محبت کا عکس تلاش اور سنبھوں میں نظر آتا ہے۔ عورت اور مرد کی والہانہ لیکن معصوم اور سادہ محبت کی چمک سے ان کا افسانہ 'سنگدل' معمور ہے 'تلاش'، 'سنگ دل'، 'بابا اور امّی' کی تخلیق محبت کے اس عالمگیر جذبے نے کی ہے جو ہندو مسلمان، سکھ، عیسائی کی قیدوں سے آزاد ہے۔ محبت کے ان سب پہلوؤں کی مصوری اشفاق احمد نے سیدھے سادے، معصوم شاعرانہ انداز میں کی ہے اور کہیں کہیں زبان و بیان کے نئے تجربے کرنے کی جرأت بھی دکھائی ہے۔

مختصر طور یہ ہے کہ نئی پود کے افسانہ نگاروں کے کارناموں کی روداد ان افسانہ نگاروں کے کارناموں کو الگ الگ کر کے دیکھا جائے تو ان میں فن کے وہ سارے محاسن نظر آتے ہیں جن سے اچھے افسانے کی تعمیر ہوتی ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے موضوع تلاش کرتے وقت پورے خلوص، انہماک اور جستجو سے کام لیا ہے۔ ہر لکھنے والے نے اپنے لئے ایک میدان منتخب کیا ہے اور اس مخصوص ماحول اور اس کے کرداروں ہی کے متعلق افسانوں میں کچھ کہا ہے۔ لکھنے والوں نے عموماً فن کے لوازم کا احترام کرتے ہوئے بھی اپنی بات کو نئے سے نئے اور دلکش سے دلکش انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ان ساری چیزوں کے ساتھ ساتھ اپنے نقش کے مجموعی تاثر کو مجموعی طور پر زیادہ اہمیت دی ہے۔ ہر لکھنے والے کے سامنے افسانوی ادب کی روایت کا پورا سرمایہ ہے۔ ہر ایک کی کوشش ہے کہ وہ اس سرمایہ کی بہترین روایات کو قائم رکھ کر اسے آگے بڑھنے میں مدد دے۔ ان مشترک باتوں کے علاوہ ہر لکھنے والے کی انفرادیت اس کے کارناموں میں جھلکتی نظر

آتی ہے لیکن مجموعی حیثیت سے جب اس سارے کارنامے کو انکے پیش رووں کے کام کے مقابل میں رکھ کر دیکھا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ انکی عام سطح ویسی نہیں جیسی تقسیم سے ذرا پہلے کے لکھنے والوں کی تھی۔ احمد علی، بیدی، کرشن چندر، عصمت، حیات اللہ انصاری، منٹو، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، اور غلام عباس کی سطح پر ان میں سے کوئی افسانہ نگار نہیں پہنچ سکا

ان نئے لکھنے والوں میں گو مطالعے، مشاہدے اور براہِ راست تجربے کا عکس ہر جگہ موجود ہے لیکن ان میں سے کسی ایک کو بھی دیکھ کر یہ احساس نہیں پیدا ہوتا کہ وہ افسانے کو اس بلندی پر پہنچا سکے گا جس پر وہ اسے چند برس پہلے پرواز کر چکا ہے۔ یہ نئے افسانہ نگار کبھی پرواز کر کے ان بلندیوں پر پہنچے ضرور ہیں لیکن ان کے بازوؤں میں ابھی اتنی سکت نہیں کہ دیر تک اس بلندی پر اڑ سکیں، اس لئے انکے افسانوں میں فن کی نزاکتوں اور لطافتوں کی ہمواری اور اسکے مختلف اجزا میں مکمل ہم آہنگی کی کمی نظر آتی ہے بہت کم افسانے ایسے ہیں جنکی پوری سطح اتنی ہی بلند ہو جتنی وہ تقریباً ہر افسانے میں کہیں نہ کہیں ضرور ہے۔ ان میں سے اکثر افسانہ نگاروں کے فن کی تابانی و درخشانی میں "شعلہ مستعجل" کی کیفیت ہے لیکن مایوس ہونے کو جی نہیں چاہتا اس لئے کہ ان نئے افسانہ نگاروں میں ان صلاحیتوں کی کمی نہیں جو افسانہ نگار کو نہ صرف اچھا بنا سکتی ہے بلکہ بہت اچھا بنا سکتی ہے کمی اگر ہے تو یہ کہ انھوں نے ان صلاحیتوں سے پورا فائدہ نہیں اٹھایا۔ اس لئے افسانہ نگار اپنے آپ کو ان سارے پھندوں سے نکال کر جن میں ہماری ادبی زندگی گرفتار ہے، صرف احتساب نفس کو اپنا رہنما بنائیں تو انتظار حسین، اشفاق احمد، دیوندر اسر اور انور عظیم ہر ایک میں اس بات کی صلاحیت ہے کہ وہ اگلی نسل کی قیادت کر سکے۔ قیادت کی یہ ذمہ داری نئی نسل کے ہر کے والے پر ہے۔ اگر اسے پوری طرح محسوس کیا جائے تو اس کے کئی مطالبات ہیں:-

کہانی لکھنے والا مطالعہ اور مشاہدے میں پوری کاوش سے کام لیکر کہانی کو اپنے احساس، تخیل و زندگی کی گہرائیوں میں ڈبوئے اور اپنے آپکو زندگی اور انسان کا خدمت گزار کہانی لکھے تو وہ اس بات کا حقدار بنتا ہے کہ لوگ رہبری کے لئے اسکی طرف نگراں ہوں۔ ہمارے اکثر افسانہ نگاروں نے اپنے کام کو آسان سمجھ کر اختیار کیا ہے اگر وہ اپنی اس کمزوری پر قابو پا سکیں تو انکا اس سطح تک پہنچنا مشکل نہیں جو قیادت اور رہنمائی کی سطح کہلاتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں کا پہلا مجموعہ

پریم چند بلاشبہ اُردو کے سب سے پہلے اور سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں سب سے پہلے اس لئے کہ ہمارے ذہن میں مختصر افسانہ یا کہانی کا جو جدید تصور ہے وہ سب سے پہلے ہمیں پریم چند نے دیا ہے اور سب سے بڑے اس لئے کہ جن جن مختلف چیزوں سے کہانی کہانی بنتی ہے وہ سب ایک ایک کر کے پریم چند ہی نے ہمیں سکھائی ہیں اور اس طرح آہستہ آہستہ سکھائی ہیں کہ ان کی افسانہ نگاری کی تقریباً ۳۲ سال کی عمر میں ہمیں افسانہ ان ساری منزلوں سے گزرتا دکھائی دیتا ہے جنھیں اسکی فنی زندگی کے موڑ اور سنگِ میل کہنا چاہیئے۔ پریم چند کا افسانہ افسانہ نگاری کی روایت کی مکمل تاریخ ہے۔ اسی حد تک مکمل کہ افسانہ جہاں سے شروع ہوا اور فن کے مختلف مدارج اور مرحلے طے کر کے جہاں تک پہنچا اس کی ساری اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔ یہاں کہانی اپنی اس سیدھی سادی، بے تکلف صورت میں بھی موجود ہے جیسے گاؤں کے چوپال کی بے لوث فضا میں اور الاؤ کی دل کی گرما دینے والی آگ کے چاروں طرف بیٹھ کر کہی اور سنی جاتی ہے اور اس نکھرے ہوئے فنی انداز میں بھی جو صرف چیخوف اور تالستائی جیسے فنکاروں کے حصہ میں آیا ہے۔ ان کی کہانیوں میں داستانوں کی رنگین، رومانی اور وجد آفریں تخیلی دنیا کے مرقعے بھی ہیں اور مختصر افسانوں کے ویسے نمونے بھی جو زندگی کی سچائی اور فن کی نزاکت اور لطافت کے بہترین امتزاج سے ہی ظہور میں آسکتے ہیں۔

ایسی کہانیاں جنھیں میں نے داستانوں کی رنگینی اور رومان کے مرقعے کہا ہے پریم چند نے ۱۹۰۵ء اور ۱۹۰۸ء کے درمیان لکھی تھیں۔ ان میں سے پہلی کہانی 'دنیا کا انمول رتن' ہے۔ پانچویں اور آخری عشق دنیا اور حب وطن' دُنیا کے سب سے انمول رتن' اور عشق دنیا' اور حب وطن، علی الترتیب ۱۹۰۷ء اور اگست ۱۹۰۸ء میں رسالہ زمانہ میں چھپی اور زمانہ پریس نے ان پانچ کہانیوں کا مجموعہ سوزِ وطن کے نام سے ۱۹۰۹ء میں چھاپا۔ سوزِ وطن کی کہانیوں کا موضوع کیا ہے اور فن کے اعتبار سے ان کا مرتبہ کیسا ہے؟ یہ جاننے سے پہلے ایک اور داستان سُن لیجئے :۔

جس زمانہ میں پریم چند کی یہ کتاب چھپی ہے وہ ضلع ہمیر پور میں سب ڈپٹی انسپکٹر مدارس تھے۔ اس زمانہ میں وہ کہانیاں اور مضامین اپنے اصلی نام سے نہیں بلکہ نواب رائے کے نام سے لکھا کرتے تھے اور یہ مجموعہ بھی اسی نام سے چھپا تھا۔ لیکن ہونے والی بات کتاب غلطی سے پرنٹر پبلیشر کا نام چھپنے سے رہ گیا۔ خفیہ پولیس نے ناشر کا پتہ چلایا تو اسکے ساتھ یہ بات بھی کھل گئی کہ ان کا مصنف کون ہے۔ پریم چند کا بیان ہے کہ "کتاب کو نکلے چھ مہینے ہو چکے تھے۔ ایک دن رات کو میں اپنے کیمپ میں بیٹھا ہوا تھا کہ کلکٹر صاحب کا (جو انگریز تھے) پروانہ پہنچا کہ فوراً مجھ سے ملو۔ جاڑے کا موسم تھا۔ میں نے بیل گاڑی جوتائی اور راتوں رات تیس چالیس میل کا سفر طے کرکے دوسرے دن صاحب سے ملا۔ انکے سامنے سوزِ وطن کی ایک جلد رکھی ہوئی تھی۔ صاحب نے مجھ سے پوچھا "کیا یہ کتاب تم نے لکھی ہے؟"

میں نے کہا "ہاں۔"

صاحب نے ایک کہانی کا مطلب مجھ سے پوچھا اور آخر میں بگڑ کر بولے :۔

"تمھاری کہانیوں میں سیڈیشن بھرا ہوا ہے۔ اپنی تقدیر پر خوش ہو کہ انگریزی عملداری ہے۔ مغلوں کا راج ہوتا تو تمھارے ہاتھ کاٹ ڈالے جاتے۔ تمھاری کہانیاں یکطرفہ ہیں۔ تم نے انگریزی سرکار کی توہین کی ہے۔"

آخر کار فیصلہ ہوا کہ سوزِ وطن کی کل کاپیاں سرکار کے حوالے کر دی جائیں۔ ہزار کاپیوں میں سے کوئی تین سو کاپیاں بکی تھیں، باقی سات سو سرکار کے حوالے کر دی گئیں۔

اور سرکار نے انھیں نذرِ آتش کر دیا۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو گئی۔ اس فیصلہ کے بعد افسر پھر مل کر بیٹھے اور یہ طے پایا کہ اس کتاب میں باغیانہ خیالات اور انقلاب انگیز جذبات کے سوا کچھ نہیں اور اس لئے ایسے آدمی کو سخت سزا ملنی چاہیئے لیکن ڈپٹی انسپکٹر صاحب مدارس کے بیچ میں پڑنے سے معاملہ رفع دفع ہوا لیکن پریم چند پر یہ پابندی لگا دی گئی کہ وہ کلکٹر صاحب کو دکھائے بغیر کوئی چیز نہیں چھپوا سکتے۔ چونکہ اس حکم کی تعمیل اور پابندی میں طرح طرح کی قباحتیں تھیں۔ اس لئے انھوں نے آئندہ کے لئے نواب رائے کا قلمی نام ترک کر کے منشی دیا نرائن نگم کے مشورے سے پریم چند کا نام اختیار کیا۔ جولائی ۱۹۱۰ء تک جتنی چیزیں زمانہ میں چھپیں وہ نواب رائے کے نام سے چھپیں۔ اگست اور ستمبر کے مہینوں میں ان کا مشہور قصہ "رانی سارندھا" چھپا تو اس میں کوئی نام درج نہیں تھا۔ "وکرما دت کا تیغہ" پہلا افسانہ ہے جو پریم چند کے نام سے جنوری ۱۹۱۱ء کے زمانہ میں شائع ہوا۔ یہ گویا ان کی افسانہ نگاری میں ایک نئے دور کا آغاز ہے یہی دور ہے جس میں پریم چند نے "رانی سارندھا" اور "وکرما دت کا تیغہ" کے علاوہ سیر درویش، کرشمۂ انتقام راجہ ہردول، منزلِ مقصود، آہِ بیکس، مناون اور راج ہٹ وغیرہ کہانیاں لکھیں اور قوم کے سامنے تاریخ، حبِ قومی اور دردمندی کا ایک ایسا تصور پیش کیا جو نہ صرف اس زمانہ کی قومی اور علمی تحریکوں سے پوری مطابقت رکھتا ہے بلکہ اس تصور کی ایک بیحد دلکش اور موثر صورت ہے۔ سوزِ وطن کے افسانوں میں بھی تصور تو یہی ہے لیکن وہ دلکشی اور تاثیر نہیں جو "رانی سارندھا" "وکرما دت کا تیغہ" راجہ ہردول، منزلِ مقصود، اور آہِ بیکس وغیرہ میں ہے۔ ان افسانوں کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس خاص دور کی ہندوستانی زندگی کے قومی احساس کی صحیح جذباتی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرح اردو افسانہ کی پہلی منزل میں ہی آنے والوں کو یہ سبق سکھلاتے ہیں کہ افسانہ افسانے کا منصب پورا کرتے ہوئے بھی کس طرح ایک بہت بڑے مقصد کی عکاسی اور ترجمان بن سکتا ہے

سوزِ وطن میں جو پانچ افسانے شامل ہیں اُن کے عنوان یہ ہیں :-

دُنیا کا سب سے انمول رتن، شیخ مخمور، یہی میرا وطن ہے، صلۂ ماتم اور عشق اور حبِ وطن

ان سب افسانوں کی مجموعی ضخامت ۲۰×۳۰ - $\frac{1}{16}$ کے ستر صفحوں سے زیادہ نہیں مصنف نے ان کے شروع میں چند سطروں کا دیباچہ لکھا ہے جس سے اس کے نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہے۔ دیباچہ کی عبارت یہ ہے :-

ہر ایک قوم کا علم و ادب اپنے زمانہ کی سچی تصویر ہوتا ہے۔ جو خیالات قوم کے دماغوں کو متحرک کرتے اور جو جذبات قوم کے دلوں میں گونجتے ہیں وہ نظم و نثر کے صفحوں میں ایسی صفائی سے نظر آتے ہیں جیسے آئینہ میں صورت۔ ہمارے لٹریچر کا ابتدائی دور وہ تھا کہ لوگ غفلت کے نشہ میں متوالے ہو رہے تھے۔ اس زمانہ کی یادگار بجز عاشقانہ غزلوں اور چند خیالی کہانیوں کے اور کچھ نہیں۔ دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیئے جب قوم کے نئے اور پرانے خیالات میں زندگی اور موت کی لڑائی شروع ہوئی اور اصلاح تمدن کی تجویزیں سوچی جانے لگیں۔ اس زمانہ کے قصص و حکایات زیادہ تر اصلاح اور تجدید ہی کا پہلو لئے ہوئے ہیں۔ اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغت کے زینہ پر ایک اور قدم بڑھایا اور حب وطنی کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر ابھارنے لگے کیونکہ ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب پر نہ پڑتا؟ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں اور یقین ہے کہ جوں جوں ہمارے خیال رفیع ہوتے جائیں گے اسی رنگ کے لٹریچر کو روزافزوں فروغ ہوتا جائیگا۔ ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کی عظمت کا نقشہ جمائیں۔"

اس مختصر سے دیباچہ میں جو باتیں کہی گئی ہیں سوز وطن کے چار افسانے اسی کی تشریح اور تفسیر ہیں۔

"دنیا کا سب سے انمول رتن" ایک جذباتی نوجوان دل فگار کی محبت کا تخیلی قصہ ہے۔ دل فگار کی محبوبہ ملکہ دل فریب اُسے اس شرط پر اپنی غلامی میں لینے کا وعدہ کرتی ہے کہ وہ دنیا کی سب سے بیش بہا چیز لاکر اس کی نذر کرے۔ دل فگار کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سا تحفہ محبوبۂ دل نواز کی بارگاہ میں پیش کرے کہ اسے شرف قبولیت حاصل ہو۔ وہ اسی جستجو میں اتفاق سے ایک دن ایک ویرانے میں جا نکلا۔ یہاں ایک چور کو پھانسی دی جانے والی تھی۔ چور کو پھانسی کے تختہ پر چڑھایا گیا تو اس نے اپنی آخری

خواہش پوری کرنے کی اجازت مانگی۔ اجازت مل گئی تو وہ نیچے اترا اور پاس ہی کھیلتے ہوئے ایک ننھے سے بچے کو گود میں لیکر پیار کرنے لگا۔ اس وقت اس کی آنکھ سے آنسو کا ایک قطرہ ٹپک پڑا۔ دل فگار نے لپک کر اس دریتیا کو ہاتھ میں لے لیا اور خوشی خوشی یہ تحفۂ محبوبہ دل فریب کی خدمت میں پیش کیا۔ لیکن بارگاہِ حسن سے یہ حکم صادر ہوا کہ دنیا کی سب سے بیش قیمت چیز یہ نہیں۔

ناکام و نامراد دل فگار پھر اپنی جستجو میں روانہ ہوا اور کتنے ہی دیاروں کی خاک چھانتا ہوا ایک شام دریا کے کنارے پہنچا۔ ہزاروں آدمیوں کے حلقہ میں ایک نازنین اپنے شوہر کی لاش زانو پر رکھے بیٹھی تھی۔ یکایک چتا میں ایک شعلہ اٹھا اور آن کی آن میں وہ پھول سا جسم خاک ہوا۔ دلفگار نے اس خاک کو دنیا کی سب سے بیش بہا چیز سمجھ کر اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور کامرانی کے نشہ میں مخمور کوئے دلدار کی طرف چلا۔ جب اس ملکۂ حسن کی خدمت میں یہ نذر پیش کی تو اس نے بڑی بے نیازی سے فرمایا کہ یہ تحفہ بیش قیمت تو ضرور ہے لیکن دنیا کی سب سے بیش قیمت چیز ہرگز نہیں۔ اس جواب نے دل فگار کے جسمِ ناتوان کی ساری قوت سلب کر لی اور بحرِ یاس میں غوطے لگانے لگا لیکن محبت نے پھر جستجو کی طرف مائل کیا لیکن ہزار کوشش پر بھی گوہرِ مقصود ہاتھ نہ آیا تو سوچا کہ اس جینے سے مرنا بہتر ہے لیکن عین اس وقت کسی خضرِ راہ نے رہبری کی اور کہا کہ جا سرزمین ہند میں تیرا مقصود تیرے ہاتھ آئے گا۔ دل فگار پُرخار صحراؤں، شرربار ریگستانوں اور دشوار گزار وادیوں اور ناقابلِ عبور پہاڑوں کو طے کرکے ہند کی پاک سرزمین میں داخل ہوا۔ یہاں اسے ایک میدان میں بیشمار نیم کشتہ جسم بے گور و کفن پڑے نظر آئے۔ زاغ و زغن کی گرم بازاری تھی اور سارا میدان خون سے سرخ ہو رہا تھا۔ اس ہیبت ناک نظارے سے دلفگار کا جی دہل گیا۔ اتنے میں قریب سے کسی کے کراہنے کی آواز آئی۔ جھک کر دیکھا تو ایک نوجوان ہے کہ سینے سے خون کا فوارہ جاری ہے اور ہاتھ شمشیر آبدار کے قبضہ پر۔ پوچھا کہ کون ہو جواب ملا "کیا تو نہیں جانتا میں کون ہوں؟ کیا تو نے آج اس تلوار کی کاٹ نہیں دیکھی؟ میں اپنی ماں کا بیٹا اور بھارت کا لختِ جگر ہوں۔" یہ کہا اور تلوار پر ہاتھ مارا۔ دل فگار

نے کہا "اے جواں مرد! میں تیرا دشمن نہیں، ایک پردیسی ہوں۔" یہ سنکر زخمی سپاہی نے شیریں لہجہ میں کہا "تو یہاں بیٹھ جا۔" تھوڑی دیر میں اس کی آنکھیں بند ہوگئیں اور اسکے منہ سے نکلا "بھارت ماتا کی جے۔" اس کے ساتھ ہی خون کا آخری قطرہ سینہ سے باہر نکل آیا۔ دلفگار نے اس لعل زمانی کو ہاتھ میں لیا اور مدت دراز میں دیارِ محبوب میں پہنچکر وہ قطرۂ خوں ملکہ کے دستِ حنائی پر رکھ دیا۔ اور اس کی ساری کیفیت بیان کی ابھی داستان ختم نہ ہونے پائی تھی کہ ملکہ پھر وہ زرنگار ہٹا کر باہر آگئی ——— اور بولی "اے عاشقِ جاں نثار! آج سے تو میرا آقا ہے اور میں تیری کنیز ناچیز۔" یہ کہہ کر ایک مرصع صندوقچہ منگایا اور اس میں سے ایک لوح نکالی۔ لوح پر آبِ زر سے لکھا ہوا تھا:-

"وہ آخری قطرۂ خوں جو وطن کی حفاظت میں گرے۔ دنیا کی سب سے بیش قیمت شئے ہے۔"

یہ کہانی ضخامت میں ۱۲ صفحے سے کچھ کم ہے۔ لیکن یہ بارہ صفحے پریم چند نے خونِ دل کے قطروں سے لکھے ہیں۔ کہانی لکھنے کا جو انداز انھوں نے اختیار کیا ہے وہ شروع سے آخر تک داستان کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ کہانی میں ہیرو اور ہیروئن کے شاعرانہ اور تخیلی نام، ان کے کرداروں کی مثالی خصوصیات، کہانی کا ملا جلا درباری اور رومانی ماحول، جذبات نگاری کا حد درجہ شدید اور رقت آمیز، اور رقت آور انداز، ہیرو کے حصولِ مقصد کے راستہ میں سخت سے سخت دشواریوں کی رخنہ اندازی، مایوس ہوکر ہیرو کا خودکشی کی نامعلوم روحانی قوت کی تائیدِ غیبی اور ہیرو کی کامرانی ۔ سب باتیں پریم چند نے مدتوں داستانوں کی رنگین فضاؤں میں گم رہ کر سیکھی ہیں اور انھیں ایک مختصر کہانی میں بڑی کامیابی سے صرف کیا ہے۔ مصنف کہانی کے ذریعہ ناظر کو جس مقصد کا احساس دلانا چاہتا ہے۔ اس سے اسے حد درجہ جذباتی لگاؤ ہے اور ہر قیمت پر اس کی یہ خواہش ہے کہ ناظر اس مقصد کو اتنا ہی عزیز جانے جتنا عزیز وہ خود اسے ہے۔ اس لئے کہانی میں شروع

سے آخر تک بیان کا ایسا زور اور جوش ہے کہ کبھی کبھی تو اس طوفان میں اس کے قدم بھی اکھڑنے لگتے ہیں بس جو چیز اسے اس وقت سہارا دیتی ہے وہ یہ تصور ہے کہ وہ کوئی افسانہ نہیں بلکہ چھوٹی موٹی داستان پڑھ رہا ہے اور اس لئے اظہار بیان کے نقطۂ نظر سے جو کچھ غیر معمولی معلوم ہوتا ہے اس کے لئے ایک فنی جواز پیدا ہو جاتا ہے مثلاً کہانی کے بالکل شروع میں جہاں افسانہ نگار دل فگار کی اس حالتِ زار کا ذکر کرتا ہے۔ جب ملکۂ دل فریب نے اسے یہ کہہ کر دربار سے نکلوا دیا تھا کہ تجھے اس وقت اپنی غلامی میں قبول کروں گی جب تو دنیا کی سب سے بیش بہا چیز مجھے تحفہ میں لاکر دے گا۔ اس حالت کی تصویر مصنّف نے اس طرح کھینچی ہے :۔

"آج تین دن سے یہ ستم رسیدہ شخص اسی پرخار درخت کے نیچے اسی خشتناک میدان میں بیٹھا ہوا سوچ رہا ہے کہ کیا کروں؟ دنیا کی سب سے بیش بہا شے مجھے ملے گی؟ ناممکن! اور وہ ہے کیا؟ قارون کا خزانہ؟ آبِ حیات؟ تاجِ خسرو؟ جامِ جم؟ تختِ طاؤس؟ زرِ پرویز؟ نہیں یہ چیزیں ہرگز نہیں۔ دنیا میں ضرور ان سے بھی گراں تر، ان سے بھی بیش بہا چیزیں موجود ہیں۔ مگر وہ کیا ہیں؟ کہاں ہیں؟ کیسے ملیں گی؟ یا خدا! میری مشکل کیسے آسان ہوگی؟"

جذبات کے ہیجان اور اضطراب کا یہ رنگ کہانی کے ہیرو کے کردار کی خصوصیت ہے اور یہ خصوصیت کہانی میں کم سے کم پانچ چھ جگہ اس انداز سے ظاہر ہوتی ہے لیکن جہاں کہیں یہ کردار ہماری نظر سے اوجھل بھی ہوجاتا ہے تو مصنّف کہانی کے بیانیہ ٹکڑوں میں یہی رنگ بھر دیتا ہے اور کہانی کی مجموعی فضا ایک لمحہ کے لئے بھی اس شدتِ تاثر کی گرفت سے آزاد نہیں ہوتی۔ کہانی کے اس تخیلی تصور میں مصنّف نے جہاں کہیں زندگی کی فضا قائم کی ہے وہاں بھی اس کے احساس کا سوز و کرب اس فضا پر چھایا ہوا ہے اور گو ان موقعوں پر بیان کا وہ شان و شکوہ اور اثر انگیزی تو نہیں جو کہانی کے دوسرے حصوں میں ہے۔ لیکن یہاں بھی عبارت کے ایک ایک لفظ

یں دردِ دل کی گونج سنائی دیتی ہے۔ انھیں چند ٹکڑوں میں کہانی کا وہ ٹکڑا بھی ہے جس میں پریم چند نے کہانی کے مرکزی خیال اور مقصد کو ایک ایسی تصویر کی شکل دی ہے یہ ٹکڑا کہانی کا وہ حصہ ہے جہاں دل فگار کی ملاقات میدانِ کارزار میں بھارت کے سپاہی سے ہوتی ہے اور سپاہی یہ سنکر کہ دل فگار پردیسی ہے اُسے پہلو میں بٹھا لیتا ہے۔ اس وقت مُلک اس سپوت کے منہ سے جو آخری لفظ نکلتے ہیں وہی پریم چند کے سچے جذبۂ قومی کے ترجمان اور عکاس ہیں۔ زخمی سپاہی دل فگار سے کہتا ہے :-

"اگر تو مسافر ہے تو آ اور میرے خون سے تر پہلو میں بیٹھ جا کیوں کہ یہی دو انگل زمین ہے جو میرے پاس باقی رہ گئی ہے اور جو سوائے موت کے کوئی نہیں چھین سکتا۔ افسوس ہے کہ تو یہاں ایسے وقت میں آیا جب ہم تیری مہمان نوازی کرنے کے قابل نہیں۔ ہمارے باپ دادا کا دیس آج ہمارے ہاتھ سے نکل گیا۔ اس وقت ہم بے وطن ہیں (مسکرا کر) اور گو کہ میں بے وطن ہوں مگر غنیمت ہے کہ حریف کے حلقے میں مر رہا ہوں (سینے کے زخم سے چیتھڑا نکال کر) کیا تو نے یہ مرہم رکھ دیا۔ خون نکلنے دے اسے روکنے سے کیا فائدہ؟ کیا میں اپنے ہی وطن میں غلامی کرنے کے لئے زندہ ہوں؟ نہیں ایسی زندگی سے مرنا اچھا ... "

اس سے ذرا آگے چل کر وہ ٹکڑا ہے جہاں پریم چند اس بہادر راجپوت کے مرنے کا آخر منظر اس طرح پیش کرتے ہیں —— "مرنے والے نے آہستہ سے کہا" بھارت ماتا کی جے" اور اس کے سینے سے آخری قطرۂ خون نکل پڑا۔ ایک سچے محب وطن اور دیس بھگت نے حب الوطنی کا حق ادا کر دیا۔

افسانے کے یہ دو ٹکڑے اور لوح پر آبِ زر سے لکھی ہوئی یہ عبارت کہ "وہ آخری قطرۂ خون جو وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شئے ہے۔" (جس پر افسانہ ختم ہوتا ہے) افسانہ کے وہ حصے ہیں جن پر اب سے ۴۳، ۴۴ برس پہلے ایک انگریز کلکٹر کو سخت خطرناک قسم کا سڈیشن نظر آیا تھا اور جس میں انقلاب کے جراثیم دیکھ کر یہ

مناسب سمجھا گیا تھا کہ انھیں نذرِ آتش کر دیا جائے ـــــ اور ہم آج اس ساری بات کو ایک مضحکہ سمجھ کر اس پر ہنس رہے ہیں۔ لیکن یہ ہنسی شاید بھی بے محل ہے۔ سوزِ وطن کے باقی چار افسانوں کا تجزیہ ممکن ہے ہمیں بھی "کلکٹر صاحب" کا ہم خیال بنا دے۔

مجموعہ کا دوسرا افسانہ شیخ مخمور داستان گوئی کے ایک اور پہلو کا چربہ ہے۔ "انمول رتن" میں مصنف نے حبِ وطن کے جذبہ کی شدید اہمیت کے اظہار کے لیے جو فضا قائم کی ہے وہ داستانوں کا مخصوص روایتی انداز ہے۔ اس میں ایک عاشقِ جانباز ایک ایسی محبوبہ ستم کیش پر فریفتہ ہوتا ہے جو شہزادی نہ ہوتی تو کسی بہت بڑے سوداگر کی بیٹی ہوتی۔ یہ شہزادی اپنے عاشق کے عشق کی صداقت کا امتحان لینے کے لئے اس کے سامنے ایک بڑی ٹیڑھی سی شرط پیش کرتی ہے۔ اس شرط کی تکمیل کے لئے عاشق کو کوہ کنی اور صحرا نوردی کی سخت آزمائشوں میں سے گزرنا پڑتا ہے اور بالآخر گوہرِ مقصود اس کے ہاتھ آتا ہے ـــ لیکن کہانی کے اس داستانی انداز میں دو باتیں خاص ہیں، ایک تو یہ کہ ہیرو کا عشق کہانی میں ایک ضمنی یا ثانوی حیثیت رکھتا ہے اسے مصنف نے حصولِ مقصد کا ایک ذریعہ یا آلہ بنایا ہے۔ یہ مقصد اس لحاظ سے تو اس کا مقصد بھی ہے کہ اس کے حاصل کئے بغیر اسے محبوب کا وصل نصیب نہیں ہو سکتا، لیکن حقیقت میں یہ مقصد خود مصنف اور اس کے سارے یا اکثر ناظروں کا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مصنف نے ہیرو کو جن مشکلات سے دوچار کرنا یا گزارنا ضروری سمجھا ہے ان کا ذکر بھی پس خانہ مُہمی کے طور پر کیا گیا ہے۔ نہ مشکلوں کی نوعیت کی تفصیل بیان کرنے کی ضرورت سمجھی گئی ہے اور نہ یہ بتلانے کی کہ ہیرو نے کس طرح ان پر فتح حاصل کی۔ "شیخ مخمور" میں یہی پہلو ساری کہانی پر چھایا ہوا ہے یعنی رزمیہ عناصر کی "انمول رتن" میں جو شدید کمی ہے اسے یہ افسانہ پورا کرتا ہے۔ یہ کہانی ضخامت میں انمول رتن سے تقریباً دوگنی ہے اور مصنف نے چھ علیحدہ مناظر میں تقسیم کیا ہے۔ کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے :-

"ملک جنت نشان کی تاریخ میں وہ بہت تاریک زمانہ تھا جب شاہ کشور کی فتوحات کا سیلاب بڑے زور شور کے ساتھ اس پر آیا۔ سارا ملک پامال ہو گیا۔ آزادی کی عمارتیں ڈھے گئیں اور جان و مال کے لالے پڑ گئے۔ شاہ بامراد

خوب جی توڑ کر لڑا۔ خوب دادِ شجاعت دی اور اپنے خاندان کے تین لاکھ سورماؤں کو اپنے ملک پر قربان کر دیا مگر فاتح کی شمشیر خارا شگاف کے مقابلہ میں اسکی یہ مردانہ جانبازیاں بے اثر ثابت ہوئیں۔ ملک پر شاہ کشور کشا کی حکومت کا سکّہ جم گیا اور شاہ بامراد بچہ دتنہا بے یار و مددگار، اپنا سب کچھ قربان کر کے ایک جھونپڑے میں زندگی بسر کرنے لگا۔"

کہانی کی اس تمہید میں ناموں کا تخیلی اور روایتی انداز واقعات میں بظاہر سچے (لیکن حقیقت میں تخیلی) اور قابلِ یقین باتوں کا امتزاج، بیان میں الفاظ کی غیر ضروری اور غیر معمولی یورش اظہار میں مصنف کی جذباتی جانب داری کی جھلک اور آزادی کی راہ میں لڑتے مرنے کی طرف اُس کا رجحان ایسی چیزیں ہیں جن سے پوری کہانی کی فضا قائم ہوئی ہے۔ پریم چند کو بچپن میں داستانیں پڑھنے کا جتنا شوق تھا، ان کی پرورش ابتدائے عمر سے جس قسم کے جذباتی اور قومی رنگ میں ڈوبے ہوئے ماحول میں ہوئی اور پھر ان کے شعور نے اپنے گرد و پیش کے اصلاحی اور سیاسی ماحول کو کس حد تک اپنی شخصیت میں جذب کیا۔ اس چھوٹی سی تمہیدی عبارت میں اس کا بھی عکس ایک ایک لفظ میں موجود ہے اور یہی عکس ہے جو کہانی کی تمہید سے لے کر اس کے خاتمہ تک اس کے ریشہ ریشہ پر چھایا ہوا ہے۔

اس تمہید کے بعد کہانی اس طرح آگے چلی ہے کہ شاہ بامراد ایک زمانہ تک یونہی تنہائی کی زندگی بسر کرتا رہا یہاں تک کہ بڑھاپا آگیا اور ایک دن وہ پاس کی بستی کے سردار کے پاس گیا اور کہا کہ میں شادی کرنا چاہتا ہوں۔ شادی ہوگئی اور اللہ نے بامراد کو ایک بیٹا دیا۔ بیٹا ہوا تو باپ نے خوش ہو کر کہا: "خدا کا شکر ہے کہ ملک جنّت نشان کا وارث پیدا ہوا۔" اس بچہ کا نام مسعود رکھا گیا۔

اس کے بعد بامراد نے اپنے بیٹے کی اسی طرح تربیت کی جو ایک شہزادہ کے شایانِ شان ہے اور آخر ایک دن اسے وہ تاج سونپ کر جو انھوں نے ایک امانت کی طرح اپنے پاس رکھا تھا اس دنیا سے رخصت ہوا۔

ادھر شاہ کشور کشا کے انتقال پر جب شاہ کشور کشا ثانی نے تخت پر قدم رکھا تو

ہر طرف بد امنی پھیل گئی اور خاندان مرادیہ کے ایک نمک خوار نے علم بغاوت بلند کر دیا۔ ہزاروں آدمی اس کے پرچم تلے آ گئے۔ مسعود بھی اسی کی فوج میں ایک معمولی سپاہی ہو گیا۔ مسعود شیر کے شکار کا عاشق تھا۔ ایک دن شیر کے تعاقب میں بہت دور نکل گیا۔ جنگل میں ایک مہ وش نازنین سے ملاقات ہو گئی۔ یہ نازنین اس دیار کی ملکہ شیر افگن تھی۔ اسے یہ دیکھ کر بہت غصہ آیا کہ اس کی سرزمین میں اس کے سوا کوئی اور بھی شیر کے شکار کا شوقین ہے۔ پہلے اس نے مسعود کو خوب برا بھلا کہا پھر نیزے سے بری طرح زخمی کیا اور جب وہ گھوڑے سے گر پڑا تو اس کے زخم دھو کر خود ہی پٹی باندھی ـــــ جب مسعود کے زخم اچھے ہو گئے تو اس نے اس سے کہا کہ "شیر کا شکار تو ہم جیسی عورتوں کے لئے چھوڑ دے۔ تو اپنی تیغ آبدار سے ملک و قوم کی خدمت کر۔"

سردار نمک خوار کی فوج روز بروز بڑھ رہی تھی۔ شاہی فوج سے اس کے کئی معرکے ہوئے اور ہر مرتبہ شاہی فوج کو شکست ہوئی۔ ان لڑائیوں میں بہادری کے سب سے زیادہ جوہر مسعود نے دکھائے۔ نمک خوار اس مرتبہ گھبرا گیا لیکن مسعود نے جوش دلایا اور آخر اس مرتبہ بھی فتح مسعود کے سپاہیوں کو ہوئی۔ شاہی فوج کے پیر اکھڑ گئے اور مسعود کے سپاہی مال غنیمت پر ٹوٹ پڑے۔ مسعود زخموں سے چور ملکہ شیر افگن کی بارگاہ میں پہنچا دیا گیا ـــــ اس وقت حاسدوں کو موقع ملا اور انھوں نے مسعود کی طرف سے سردار کے خوب کان بھرے۔ یہاں تک کہ جب مسعود سردار کی خدمت میں حاضر ہوا تو سردار نے تلوار اس کی کمر سے کھلوا کر رکھ لی۔ مسعود سر نیچا کئے خیمہ سے باہر نکل گیا ـــــ فقیرانہ بھیس بدلا۔ شیخ مخمور نام رکھا اور غنیم کے بھیدوں کا پتہ چلا کر سردار کی فوج کو فتح و ظفر کا راستہ دکھاتا رہا۔ بارہا شیخ مخمور کی بروقت رہنمائی نے شکست کو فتح میں بدلا۔

اور آخر جب بادشاہ نے دیکھا کہ میر شجاع جیسے جری کو بھی شکست ہوئی تو اس نے دربار سے مخاطب ہو کر کہا: "ہے کوئی جو اس بد اندیش کا سر قلم کر کے مابدولت کے سامنے پیش کرے۔" سب خاموش رہے تو شاہ کشور کے بوڑھے چچا اٹھے اور یہ مہم سر کرنے کا بیڑا اٹھا ـــــ اس خبر سے سردار نمک خوار کے چھکے چھوٹ گئے لیکن شیخ مخمور نے غیرت دلائی تو پھر سردار نمک خوار

کی فوج شاہی فوج کے مقابل آئی اور گھمسان کی لڑائی کے بعد سرداری فوج کو پھر فتح حاصل ہوئی۔

فوج ظفر موج شہر میں داخل ہوئی۔ شاہ محمود چاہتا تھا کہ اب سب پر اپنا بھید ظاہر کر دے لیکن اس نے سنا کہ سب کی زبان پر ملکہ شیر افگن کا نام گونج رہا ہے۔ اس لئے دل کی آرزو دل میں رکھی اور خاموش ہو رہا ــــ دربار لگا تو پہلا شخص جس نے ملکہ کے دستِ حنائی کو بوسہ دیا فقیر محمود تھا۔

اب ملک جنت نشان میں آزادی اور خوش حالی حکمراں تھی ــــ ایک رات جب دربار آراستہ تھا ایک خستہ حال عورت نے شرف باریابی چاہا۔ اُسے فوراً دربار میں بلا لیا گیا بڑھیا لاٹھی ٹیکتی اندر آئی اور پٹاری میں سے ایک مرصع تاج نکال کر بولی "تم لوگ اسے لے لو۔ اب یہ میرے کسی کام کا نہیں رہا"۔ بڑھیا نے اور بھی بہت کچھ کہا۔ دربار پر سناٹا چھا گیا اور مسعود اپنی جگہ سے اٹھا اور دوڑ کر اپنی ماں کے قدموں سے لپٹ گیا۔ ماں نے اسے چھاتی سے لگایا اور تاج مرصع اس کے سر پر رکھ کر بولی :۔

"صاحبو! یہی میرا پیارا مسعود اور شاہ بامراد کا لختِ جگر ہے"...... دربار میں شور مچ گیا اور لوگوں نے مسعود کو لیجا کر ملکہ شیر افگن کے پہلو میں بٹھا دیا۔

یہ ایک بے حد جوشیلی، جذباتی، رنگین اور شاعرانہ کہانی کا غیر شاعرانہ خلاصہ ہے۔ جوشیلی اور جذباتی تو اس لحاظ سے کہ کہانی میں جہاں کہیں حُبِ وطن اور وطن کی خاطر کسی طرح کی قربانی کا تذکرہ آجاتا ہے تو پریم چند کا قلم بے اختیار ہو کر بات کو ایسے پیرایہ میں ادا کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے جس میں جوش اور جذباتیت کا ہاتی ہر چیز پر غلبہ ہوتا ہے اور رنگین اور شاعرانہ اس لئے کہ مسعود (یا شیخ محمود) اور ملکہ شیر افگن کی محبت کے جو مناظر پریم چند نے اس کہانی میں پیش کئے ہیں وہ اس لحاظ سے منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ عورت اور مرد کی محبت کو پریم چند نے اپنی افسانہ نگاری کے کسی دور میں بھی اس خالص شاعرانہ اور رومانی انداز سے پیش نہیں کیا جیسے اس کہانی میں۔

وطن کی محبت کا جذبہ جس جس طرح پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے، پہلے اس کی دو ایک جھلکیاں دیکھ لیجئے۔

جب شاہ کشور نے میر شجاع کی سرکردگی میں ایک جرار فوج بھیجنے کا ارادہ کیا تو سردار نمک خوار نے قلعہ بند ہو جانے کا فیصلہ کیا۔ اس وقت مسعود نے بڑی پرجوش تقریر کی اور کہا کہ :-

"نہیں ہم قلعہ بند نہ ہوں گے۔ ہم میدان میں رہیں گے اور دست بدست دشمن کا مقابلہ کریں گے۔ ہمارے سینوں میں ہڈیاں ایسی کمزور نہیں ہیں کہ تیر و تفنگ کے نشانے نہ برداشت کر سکیں ...... کیا آپ لوگ جو شاہ مراد کے نام لیوا ہیں یہ بھول گئے کہ اسی ملک پر اس نے اپنے خاندان کے ۳ لاکھ سپوتوں کو پھول کی طرح نثار کر دیا؟

نہیں! ہم ہرگز قلعہ بند نہ ہوں گے۔ ہم دشمن کے مقابلہ میں خم ٹھونک کر آئیں گے۔ اور خدا منصف ہے تو ضرور ہماری تلواریں دشمنوں کے گلے میں ملیں گی اور ہمارے تیرے ان سے ہم آغوش ہوں گے"

اس تقریر پر صدہا نگاہیں مسعود کے چہرے کی طرف اُٹھ گئیں۔ سرداروں کے تیوروں پر بل پڑ گئے اور سپاہیوں کے سینے جوش سے دھڑکنے لگے۔ سردار نمک خوار نے اسے گلے سے لگا لیا اور کہا "بیشک! ہم قلعہ بند نہ ہوں گے۔ ہم دشمن کے مقابلہ میں خم ٹھونک کر آئینگے اور اپنے پیارے جنت نشان کے لئے اپنا خون پانی کی طرح بہائیں گے" اور پھر جب یہ خبر عام ہوئی کہ شاہ کشور کشا کے بوڑھے چچا نے فوج کی کمان اپنے ہاتھ میں لی ہے تو سردار کی ہمت پھر جواب دے گئی۔ اس مرتبہ شیخ مخمور نے فرمایا :-

"ہم نے یہ جنگ توسیع سلطنت کے کمینہ ارادے سے نہیں چھیڑی۔ تم حق اور انصاف کی لڑائی لڑ رہے ہو۔ کیا تمہارا جوش اتنی جلدی ٹھنڈا ہو گیا کیا تمہاری تیغ انصاف کی پیاس اتنی جلدی بجھ گئی۔ تم جانتے ہو کہ انصاف اور حق کی فتح ضرور ہوگی ——— اگر امیر کی تدبیر کی تلوار لوہے کی ہے تو تمہارا تیغہ فولاد کا ہے۔ اگر اس کے سپاہی جانباز ہیں تو تمہارے سپاہی بھی سرفروش ہیں، ہاتھوں میں تیغہ مضبوط پکڑو اور نام خدا لیکر دشمن پر ٹوٹ پڑو

تمہارے تیور کہے دیتے ہیں کہ میدان تمہارا ہے۔"

ان جوشیلی تقریروں کے علاوہ کہانی میں دو تین موقعے ایسے ہیں جن میں سپاہیوں کی دلیری، جانبازی اور سرفروشی کی جھلک دکھائی گئی ہے اور ہر جگہ مصنف نے اسی طرح جوشیلی زبان استعمال کی ہے۔ ان ٹکڑوں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مصنف خود کھڑا ان خونیں مناظر کا مشاہدہ کر رہا ہے اور لڑنے والوں کی لڑائی کو اپنی اور اپنے وطن کی لڑائی سمجھ کر اس میں دل و جان سے شریک ہے۔ ان پُرجوش اور ولولہ انگیز مناظر کے ساتھ ساتھ وہ منظر جن میں رومان کے نقوش اجاگر ہیں، داستان کی فضا کو مکمل کرنے میں بڑا نمایاں حصہ لیتے ہیں۔ اس طرح کا پہلا منظر وہ ہے جہاں مسعود اور ملکہ شیر افگن کا پہلے پہل سامنا ہوتا ہے۔ اس جگہ پریم چند نے ملکہ شیر افگن کی تصویر ان لفظوں میں کھینچی ہے :-

"...... سامنے سے ایک مہ وش نازنین ہاتھ میں نیزہ لئے اور اسپ برق رفتار پر سوار آتی ہوئی دکھائی دی۔ پسینے کے موتی سے قطرے اس کی پیشانی پر نمودار تھے اور گیسوئے عنبریں دونوں شانوں پر ایک دلپذیر بے تکلفی سے بکھرے ہوئے تھے۔ دونوں کی نگاہیں چار ہوئیں اور مسعود کا دل ہاتھ سے جاتا رہا۔"

دوسرا منظر وہ ہے جب ملکہ مسعود کی بہادری سے متاثر ہو کر اسے ملک و قوم کی خدمت کی طرف مائل کرتی ہے۔ جب ملکہ نے کہا کہ "جا تو ملک و قوم کی خدمت کر۔ سیر و شکار ہم جیسی عورتوں کے لئے چھوڑ دے" تو "مسعود کے دل نے گدگدایا۔ کلام شوق زبان تک آیا مگر باہر نہ نکل سکا اور اسی وقت وہ اپنے جگر میں ناوکِ مژگاں کی خلش لئے ہوئے تین ہفتوں کے بعد اپنی بے قرار ماں کے قدموں پر جا گرا۔"

تیسرا منظر وہ ہے جب مسعود ملکہ شیر افگن کے کمرے میں لیٹا ہے۔ وہ حیرت سے اِدھر اُدھر دیکھ رہا تھا کہ "اتنے میں ایک پری وش، گل اندام نازنین طشت میں پھولوں کا ہار لئے خراماں خراماں آتی ہوئی دکھائی دی۔ گویا بہار پھولوں کی ڈالی

پیش کرنے آرہی ہے ۔ اسے دیکھتے ہی ماہ رویان سمرقند نے آنکھیں فرش راہ کیں اور اس کے دستِ حنائی کے بوسے لئے.....“ ”ملکہ نے پھولوں کے ہار مسعود کے گلے میں ڈالا۔ زر و جواہر اس پر نثار کئے اور مسندِ زرنگار پر جلوہ افروز ہو گئی ۔ ساز ندوں نے بین لیکر فاتح مہمان کے خیر مقدم میں دل کش نغمے الاپنے شروع کر دیئے۔“

پھر ایک موقع وہ ہے جب ملکہ کی تخت نشینی کے تیسرے دن مسعود گوشۂ عبادت میں بیٹھا ہوا تھا کہ ملکہ تنہا اس کے پاس آئی اور بولی :-

”مسعود! میں ایک ناچیز تحفہ تمہارے لئے لائی ہوں اور وہ میرا دل ہے کیا تم اسے قبول کروگے ؟“ مسعود ششدر رہ گیا مگر جب ملکہ کی آنکھیں نشۂ الفت سے مخمور پائیں تو فرطِ شوق سے اُٹھا اور اسے سینے سے لگا کر بولا ”میں تو مدت سے تمہاری نوک سناں کا گھائل ہوں ۔ زہے نصیب آج تم مرہم رکھنے آئی ہو۔“

’شیخ مخمور‘ میں اس طرح کے دل میں گھر کرنے والے ٹکڑے اور بھی بہت سے ہیں ان مختلف حصّوں میں مصنّف کی کوشش یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کی نظر کے سامنے ایسے مناظر لائے اور اس کے کانوں کو ایسی باتیں سُنائے جو اس کے دل میں جوش اور ولولہ پیدا کریں اور اسے محبّت کی نرمی اور گداز سے بھی آشنا کریں ۔ مصنّف کا خیال ہے کہ اس طرح کا تاثر مناظر اور تقریروں میں ڈرامائی عنصر شامل کر کے پیدا کیا جا سکتا ہے اسی لئے اس نے کہانی کے واقعات کو مسلسل اور مربوط رکھ کر پلاٹ کے ارتقائی مدارج طے کرنے کے بجائے اسے الگ الگ حصّوں میں تقسیم کر دیا ہے ۔ یہ حصّے جہاں ایک طرف الگ الگ کہانی کے مختلف ابواب کی حیثیت رکھتے ہیں ان کا خاتمہ کسی نہ کسی طرح کے ڈرامائی تاثر پر ہوتا ہے ۔ فنّی ترتیب کے نقطۂ نظر سے یہ کہانی بھی مختصر افسانہ اور داستان کے فن کا ایک امتزاج ہے اور پڑھنے والے پر خواہ دوسری چیزیں کتنا ہی خوشگوار اثر کریں لیکن ایک اچھے فن پارہ کے مطالعہ یا مشاہدہ سے جو ناقابلِ بیان مسرت ہوتی ہے وہ اس میں بھی پہلی کہانی کی طرح مفقود ہے ...... اور

اس میں تو یقیناً کسی شبہ کی گنجائش نہیں کہ اس میں نہ کہیں سڈیشن ہے اور نہ کہیں ایسی بات جو انقلاب یا بغاوت کا پیش خیمہ بن سکے۔

دیہی میرا وطن ہے، اس مجموعہ کا تیسرا اور سب سے چھوٹا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسے شخص کے قومی تاثرات اور جذبۂ حبِ وطن کی تصویر ہے جو ساٹھ برس امریکہ میں آرام و آسائش کی زندگی بسر کر کے وطن کے دیدار کی تمنا لیکر اپنے پیارے دیس میں آیا ہے۔ افسانہ کے ابتدائی دو صفحوں میں یہ شخص امریکہ کے اچھے دلوں، اپنی دولت، ثروت جائداد، بیوی بچوں کی محبت کا ذکر کر کے بار بار یہ کہتا ہے کہ ان ساری مسرتوں میں رہ کر بھی جو چیز ہر وقت دل میں کانٹے کی طرح کھٹکتی تھی وہ ایک مرتبہ پھر دیس میں رہنے اور یہاں کی خاک کا پیوند ہونے کی آرزو تھی ——— وہ اپنی یہ آخری آرزو لیکر بمبئی میں جہاز سے اترا اور یہاں کی زندگی کا مغربی انداز دیکھا تو اس کی آنکھوں میں آنسو بھر گئے اور وہ تڑپ کر یہ کہہ اٹھا "یہ میرا پیارا دیس نہیں، میرا پیارا بھارت نہیں"

ریل گاڑی جنگلوں، پہاڑوں، ندیوں اور میدانوں کو عبور کر کے گاؤں کے قریب پہنچی تو مسافر کا دل بلیوں اچھل رہا تھا۔ بچپن کی ان گنت خوش گوار یادیں ایک ایک کر کے سامنے آرہی تھیں وہ ایک ناقابلِ بیان مسرت کے ساتھ تیزی سے گاؤں کے قریب آرہا تھا کہ اسے وہ نالا دکھائی دیا جہاں وہ اور اس کے بچپن کے ساتھی ہنستے اور غوطے لگاتے تھے ——— مگر اب اس کے دونوں طرف کانٹے دار تاروں کی چہار دیواری تھی، اور سامنے ایک میدان تھا جس میں دو تین انگریز بندوقیں لئے اِدھر اُدھر تاک رہے تھے اور اس کا شکستہ جھونپڑا خاکستر ہو گیا تھا لیکن اس کے آس پاس صدہا آدمی چل پھر رہے تھے اور ان کی زبانوں پر عدالت، کلکٹری اور تھانہ پولیس کی باتیں تھیں ———
محلّہ کے خوش رو اور سرخ و سپید نوجوانوں کی جگہ اسے گرسنہ رو اور دلق پوش دکھائی دیئے تو تڑپ کر چیخ اٹھا ——— "نہیں! یہ میرا دیش نہیں۔ یہ دیس دیکھنے کے لئے میں اتنی دور نہیں آیا، یہ کوئی اور دیس ہے، میرا پیارا دیس نہیں!"

وہ اس برگد کے پیڑ کی طرف دوڑا جس کے خوش گوار سائے میں بچپن کی بہاریں گزاری

تھیں۔ اسے دیکھ کر رقت طاری ہو گئی اور وہ پچھلی باتیں یاد کر کے گھٹنوں زمین پر بیٹھا روتا رہا ــــــ وہ اس جگہ ایک غربت زدہ مسافر تھا، اور برگد کے درخت کے قریب تھانہ تھا۔ برگد کے نیچے کرسی پر کوئی لال پگڑی باندھے بیٹھا تھا۔ دس بیس لال پگڑی والے آس پاس دست بستہ کھڑے تھے اور ایک نیم برہنہ آدمی چابکوں کی مار کھا کر تڑپ سسک رہا تھا ــــــ اس کے دل نے ایک بار پھر اس سے یہی کہا ــــــ یہ میرا دیس نہیں میرا پیارا وطن نہیں، ہرگز نہیں۔

یہاں سے مایوس ہو کر وہ چوپال کی طرف چلا ــــــ لیکن اب وہ ہنسی قہقہوں کا مسکن وہاں نہ تھا۔ اس کی جگہ ٹیکا لگانے کا اسٹیشن اور ڈاک خانہ تھا اور چوپال کے قریب ہی جس جگہ پہلے گڑ کا کولھو تھا اور جاڑے کے دنوں میں جس کی خوشبو سے دماغ معطر ہو جاتا تھا وہاں اب سن لپیٹنے والی کل تھی اور اس کے سامنے ایک تنبولی اور سگریٹ والے کی دوکان ــــــ ان نظاروں سے دل شکستہ ہو کر اس نے کسی سے رات بھر پڑ رہنے کی جگہ مانگی تو اس نے کہہ دیا کہ آگے جاؤ۔ جب پانچویں جگہ دستِ سوال پھیلانے پر کسی نے مٹھی بھر چنے اس کے ہاتھ پر رکھ دیئے تو چنے اس کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر پڑے اور اس کی آنکھوں سے آنسوؤں کا دریا ابل پڑا اور وہ بولا "ہائے! یہ میرا پیارا دیس نہیں، یہ میرا مہمان نواز، مسافر نواز پیارا وطن نہیں، ہرگز نہیں۔"

اور جب اسے رات کے بسیرے کے لئے دھرم شالہ کا خیال آیا تو وہ اس طرف لپکا لیکن دھرم شالہ کی عمارت میں مسافر کے لئے جگہ نہ تھی، یہ شراب خواری، بدکاری اور قمار بازی کے اڈے تھے۔ اندھیری رات تھی اور اس کے سناٹے میں گیدڑوں اور کتوں کے نغمے گونج رہے تھے۔ وہ بادلِ پردرد نالے کے کنارے بیٹھا سوچ رہا تھا کیا اب کیا لوٹ جاؤں اور اپنی نامراد مٹی وہاں کی خاک میں ملاؤں، اب میں بے وطن ہوں، کوئی میرا وطن نہیں ــــــ رات اسی طرح آنکھوں میں کٹ گئی کہ وطن کا یہ نغمہ کانوں میں گونجا "پربھو میرے اوگن چت نہ دھرو" یہ پُردرد اور دلخراش گیت ان عورتوں کا تھا جو پشیان کو جا رہی تھیں۔ یہ دلکش نغمہ اسے وجد میں لے آیا اور وہ بھی یہی گیت گانے لگا۔

اتنے میں شیو شیو، ہر ہر، نارائن نارائن کے پر مسرت بول اس کے کانوں میں گونجے اور اس نے سوچا یہ تو پیارے دیس کی پیاری باتیں ہیں۔ وہ ان آوازوں کے پیچھے ہولیا اور گاؤں سے چھ سات میل دور گنگا کنارے پہنچ گیا۔ ہزاروں آدمیوں کو نہاتے دیکھا منتر جپتے سنا تو دل میں پھر گدگدی سی ہوئی اور وہ چلا اٹھا "ہاں ہاں یہی میرا دیس ہے یہی میرا پیارا وطن ہے، یہی میرا بھارت ہے اور اسی کے دیدار کی اسی کی خاک میں پیوند ہونے کی حسرت میرے دل میں تھی۔"

اوراب وہ گنگا جی کے کنارے ایک چھوٹی سی جھونپڑی میں رہتا ہے۔ اس کے بیوی بچے اسے امریکہ واپس بلا رہے ہیں لیکن اب وہ وہاں لوٹ کر واپس نہیں جاتا۔ اب تو اس کی صرف ایک آرزو ہے —— یہی کہ وہ اپنی مٹی گنگا جی کو سونپے، وہ اپنے وطن میں مرے۔

پریم چند نے پچھلی دو کہانیوں میں وطن کی محبت کے جذبہ کو جس انداز سے ابھارا ہے اس میں اضطراب اور ہیجان زیادہ ہے اور مصنف کے جذبہ کی صداقت اور احساس کے خلوص کے باوجود دونوں افسانوں کی فضا تکلف اور تصنع کے پھندے میں الجھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس افسانہ بھی جذبہ اور احساس یقیناً وہی ہے لیکن اس جذبہ اور احساس میں بڑی رقت، بڑی نرمی، بڑا گداز ہے۔ یہاں زندگی تخیل کی پروردہ نہیں وہ اپنے اصلی روپ میں ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ یہاں محلوں، قلعوں اور رزم گاہوں کی جگہ جھونپڑی، چوپال، برگد کے سایہ اور گنگا کے شفیق کناروں نے لی ہے اور زندگی کی اسی سادگی نے مصنف کے بیان پر بھی اپنا آنچل ڈال کر اسے اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کہانی میں بڑی روانی ہے اور خیال بغیر کسی روک ٹوک کے آگے بڑھتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ جو تاثر آہستہ آہستہ دل میں جگہ کرتا رہتا ہے وہ اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ لکھنے والے اور پڑھنے والے کے تاثر اور احساس میں ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔

مجموعہ کی چوتھی کہانی "صلۂ ماتم" موضوع کے اعتبار سے پچھلی تینوں کہانیوں

سے مختلف ہے۔ اس کہانی کا ہیرو کہانی میں اپنی آپ بیتی بیان کرتا ہے۔ کہانی کے ابتدائی حصّہ میں بتایا گیا ہے کہ اسے کالج کی زندگی میں اپنی ایک ہم سبق لیلا سے دلچسپی پیدا ہو گئی لیکن وہ مجبور تھا اس لئے کہ اس کی شادی ایک ایسی لڑکی سے ہو چکی تھی جسے اُس نے آج تک نہیں دیکھا تھا لیکن تصوّر نے اس کا جو نقش دل پر قائم کر رکھا تھا اس میں ذرا بھی دلکشی نہ تھی۔ ایک دن اسے معلوم ہوا کہ یہ لیلا تبدیلِ آب و ہوا کے لئے نینی تال چلی گئی ہے اور اس کے چند ہی روز بعد اسے معلوم ہوا کہ نینی تال میں اس کا انتقال ہو گیا —— اس واقعہ نے اس کے دل پر اتنا اثر کیا کہ دُنیا کی ہر اچھی بُری چیز سے نفرت اور بے تعلقی پیدا ہو گئی۔ انھیں دنوں میں محلہ میں ایک سِکھ نوجوان آ کر رہنے لگا۔ وہ گاتا اتنا اچھا تھا کہ کہانی کے ہیرو نے اس کی طرف کھنچنا شروع کیا اور آخر دونوں میں بہت بے تکلفی ہو گئی یہاں تک کہ گرمیوں میں جب یہ شملہ گیا تو مہر سنگھ بھی ساتھ گیا۔ شملہ جا کر کہانی کا ہیرو بیمار پڑ گیا اور مہر سنگھ نے اس کی ایسی خدمت کی کہ اسے موت کے مُنہ سے نکال کر نئی زندگی بخشی —— اس کے چند دن بعد مہر سنگھ اپنے گھر چلا گیا اور اسی روز اچانک مس لیلا اس سے آ کر ملی اور اسکے اظہارِ حیرت کا کچھ اور جواب دینے کے بجائے اس سے کہا کہ چلو باہر گاڑی تک چلو، وہاں تمھیں ایک لیڈی فرینڈ سے ملاؤں گی —— باہر جا کر دیکھا تو گاڑی میں ایک نازنین بیٹھی تھی۔ پوچھا کہ یہ کون ہیں تو جواب ملا کہ "تمھاری بیوی مکدنی" یہ کہہ کر لیلا نے مکدنی کا گھونگھٹ کھول دیا۔ گھونگھٹ میں سے ایک چاند سا چہرہ نکل آیا، لیکن یہ چہرہ تو اس کے پیارے دوست مہر سنگھ کا تھا۔ لمحہ بھر میں سارے پردے آنکھوں کے سامنے سے ہٹ گئے۔ مکدنی نے مہر سنگھ کا بھیس بھر کر اپنے شوہر کے دل میں جگہ بنائی تھی اور لیلا نے اپنے مرنے کی جھوٹی خبر اُڑا کر دونوں کی محبت کیلئے راستہ صاف کیا تھا۔

کہانی اسی جگہ آ کر بڑے جذباتی اور رقت آمیز انداز سے ختم ہوتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے اس میں کوئی بات بھی ایسی نہیں جو قابلِ توجہ ہو۔ پلاٹ کی ترتیب اور

کرداروں کی پیش کش سرتا سر جذباتی ہے۔ اخلاقی درس کی ایک لہر نے کہانی کی ساخت کی ہے اور اس لئے اس میں جا بجا ایسے ٹکڑے ہیں جو جذباتی پڑھنے والے پر اثر کر سکتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے کہانی بہت ادنیٰ درجہ کی ہے۔

اور یہی حال مجموعہ کی آخری کہانی "عشق دنیا اور حبّ وطن" کا ہے۔ اس کہانی میں مجموعہ کی پہلی تینوں کہانیوں کے ساتھ اس لحاظ سے مطابقت ہے کہ اس کا موضوع بھی حبّ وطن ہے اور اس میں اٹلی کے نامور محبّ وطن میزینی کی حسرت ناک زندگی کے چند عبرت ناک مناظر کو بڑی غیر شاعرانہ اور غیر فنکارانہ بے ربطی اور بے ترتیبی سے یکجا کر دیا گیا ہے۔ کہانی میں زبان و بیان کا وہ جوش و ولولہ انگیزی روانی اور شکوہ بھی نہیں جو ابتدائی کہانیوں میں اتنا نمایاں ہے کہ کبھی کبھی کہانی کے دوسرے عناصر پر اثر انداز ہوتا ہے ـــــ لیکن پوری کہانی کم از کم مصنف کے اس جذباتی رجحان کی حامل اور ترجمان ضرور ہے کہ اسے جس کسی کی زندگی میں اپنے وطن اور قوم کی محبّت، اور وطن اور قوم کے لئے جذبۂ ایثار کی جھلک دکھائی دیتی ہے، وہ اس کے قدموں پر سر جھکا دیتا ہے۔ اس کی پرستش کو اپنا ایمان بنا لیتا ہے، اور اسے اپنے من مندر میں بٹھا کر اس کی یاد کو غیر فانی بنا دینا چاہتا ہے۔

اور اس طرح اس مجموعہ کی ایک کہانی (یعنی صلۂ ماتم) کو چھوڑ کر باقی چار کہانیوں میں ہمیں ایک ایسے سچّے، درد مند اور پر اخلاص عاشقِ وطن کی روح مچلتی اور تڑپتی نظر آتی ہے جو وطن کی ہر چیز کو اور اس لئے وطن کی آزادی کو بھی والہانہ جذباتیت کے ساتھ ایک رومانی انداز سے دیکھتا ہے۔ وطن کی آزادی اور وطن کی محبّت کے احساس پر اقتصادی اور معاشی اہمیت نے آگے چل کر جو غلبہ حاصل کر لیا اس کی جذباتیت اور رومانیت اس سے قطعی نا آشنا ہے۔ اس کے نزدیک وطن سے محبّت کرنا اور اس پر اپنا تن من دھن سب نچھاور کر دینا انسان کا ایک مقدّس فریضہ ہے اگر وہ یہ فریضہ ادا کر سکے تو ناموری کی مسند نشینی بھی حاصل ہوتی ہے اور گلے میں گجرے بھی ڈالے جاتے ہیں۔ یہاں وطن پرستی کا جذبہ خالصًا ایک جذبہ کی حیثیت

سے اتنا اہم ہے کہ اس کے سیاسی اور سماجی عواقب کی طرف دھیان بھی نہیں جاتا، اور یہی وجہ ہے کہ اس جذبہ کے ساتھ ماضی کی عظمت اور اس کے شکوہ کا رشتہ باقی دوسری چیزوں کے مقابلہ میں زیادہ مستوار ہے۔

لیکن جو چیز آدمی کو تھوڑی دیر کے لئے حیرت و استعجاب میں مبتلا کرتی ہے وہ یہ خیال ہے کہ آخر اس میں بظاہر بیضرر جذباتیت سے انگریز اتنا خوف زدہ کیوں ہے؟ وہ اسے سیڈیشن کیوں سمجھتا ہے اور کیوں ان اوراق کو نذرِ آتش کر دینے کے بعد وہ یہ سمجھتا ہے کہ اب انقلاب نہیں آئے گا؟ ان سوالوں کا جواب قومی زندگی کے اس ماحول نے دیا ہے جس میں رہ کر پریم چند نے یہ چار کہانیاں لکھی تھیں۔

انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں ہندوستان میں جن مختلف تحریکوں نے ہندو اور مسلمان دونوں کی زندگیوں میں اپنی جگہ بنائی تھی ان میں سے ایک بہت اہم یہ تھی کہ بعض لیڈروں نے بڑی شدت سے یہ محسوس کرنا شروع کر دیا تھا کہ انگریزوں نے اپنے سیاسی مصالح کی بنا پر تاریخ پر جو ملمع سازی کی ہے اس سے ہندوستانی بچوں کے دل میں ایک بڑا مہلک زہر سرایت کر رہا ہے اور ایک شدید قسم کا احساس کمتری آنے والی نسلوں کے جسم و روح پر آہستہ آہستہ قبضہ جما رہا ہے۔ اس احساس نے عملی شکل اختیار کی اور گوکھلے، تلک، رانا ڈے اور لاجپت رائے نے انگریزی، اردو اور ہندی میں تاریخی مضامین لکھنے کا ایک مستقل سلسلہ شروع کیا اور قومی تاریخ کی تدوین کو دوسرے کاموں سے زیادہ اہم جان کر اس کی طرف متوجہ ہوئے ان تین لیڈروں کی مہم سے متاثر ہو کر بعض نوجوان لکھنے والوں نے بھی ایسے تاریخی مضامین لکھنے شروع کئے جنھیں پڑھ کر ملک کے مختلف طبقوں میں اپنے ماضی کی عظمت کا احساس اور اپنے وطن سے محبت کا جذبہ پیدا ہوا اور وہ اپنی تاریک زندگی میں ایک بار پھر انھیں اخلاقی قدروں کی شمعیں روشن کریں جو ان کے بزرگوں کو عزیز تھیں۔ اس دور کے سارے علمی اور ادبی رسالوں میں ایسے تاریخی مضامین اور ایسی نظموں کی کثرت نظر آتی ہے جن کا مقصد قومیت کے احساس اور وطن پرستی کے جذبہ کو بیدار کرنا ہے چنانچہ

پریم چند نے اس زمانے میں اپنے بعض مشہور تاریخی افسانوں کے علاوہ ایسے مضامین بھی لکھے ہیں جو قومی زندگی کے اس اہم رجحان کے ترجمان ہیں جس زمانہ میں پریم چند سوزِ وطن والے افسانے لکھ رہے تھے وہ رانا پرتاب اور گیری جیسے شہدائے وطن پر بھی مضامین کا ایک سلسلہ لکھ رہے تھے۔

ہندوستانیوں میں وطن پرستی کے ان جذبات کی بیداری ظاہر ہے کہ انگریزی ملوکیت کے منصوبوں پر ایک ایسی ضرب تھی جس پر ہر انگریز حاکم کا تلملانا ایک قدرتی بات تھی جو دنیا کے معاملات کو ہم سے اور آپ سے بہتر سمجھنے کا دعویدار ہو وہ اس تحریک سے بوکھلا سا گیا۔ اور اس نے بزعم خود یہ سمجھا کہ افسانے جن کی اثر انگیزی تاریخی مضامین سے کہیں زیادہ ہے اگر جلا دیئے جائیں تو بیداری کے احساس کی وہ شمع بجھ جائے گی جس سے آگے چل کر انقلاب کے شعلے اٹھنے والے تھے۔ اسی لئے اسے ان نیم رَس ادھ کچرے اور خالصتاً جذباتی افسانوں میں سیڈیشن دکھائی دیا اور پریم چند کے افسانوں کا پہلا مجموعہ وطن کی محبت اور آزادی کے نام پر بھینٹ چڑھا لیکن اس سے وطن کی محبت اور اسے آزاد کرانے کا جذبہ ہلکا پڑنے کے بجائے تیز تر ہوا اور اس کے بجائے پریم چند نے اپنے نئے نام سے جو کچھ لکھا خوب کھل کر لکھا اور اس طرح لکھا کہ قومی زندگی میں خواہ اس سے انقلاب نہ برپا ہوا ہو لیکن پریم چند کے بعد ہر ایسا لکھنے والا جس نے اپنی کہانیوں کا مواد زندگی سے حاصل کیا ہو کسی نہ کسی طرح پریم چند سے ضرور متاثر ہوا ہے۔ پریم چند کے افسانوں میں قومی زندگی کے دل کی ہلکی سے ہلکی دھڑکن بھی سنائی دیتی ہے یہاں تک کہ جب وہ تیز تر ہو جاتی ہے تو "آشیاں برباد" جیسی کہانیوں کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے اور توپ و تفنگ کے زور سے آزادی کے جذبہ کو کچلنے کی کوشش کرنے والے ایک بار پھر کسی خوف سے تھرا اٹھتے ہیں اور رسالوں کی ضمانت ضبط کر کے یا کتابوں کی اشاعت ممنوع قرار دے کر اپنے دل کی دھڑکن بند کی جاتی ہے بسا ۱۹۳۱ء میں پریم چند کی کہانی "آشیاں برباد" اور انکے افسانوں کے مجموعہ "سمر یاترا" کے ساتھ حکومت نے یہی سلوک کیا تھا۔

منٹو کا فن

منٹو کو اس کی حقیقت نگاری، اس کی نفسیاتی موشگافی، اس کی دوربین اور دُور رس نگاہ، اس کی جرأت آمیز اور بے باکانہ حق گوئی، سیاست، معاشرت اور مذہب کے اجارہ داروں پر اس کی تلخ لیکن مصلحانہ طنز اور اس کی مزے دار فقرہ بازیوں کی وجہ سے سراہا گیا ہے۔ اور سیاسی، مذہبی، معاشرتی اور ان سب سے بڑھ کر جنسی زندگی پر اس نے مخصوص اور منفرد انداز میں نظر ڈالی ہے۔ اس پر اسے مطعون کیا گیا ہے اور اس داد و تحسین اور ہجو و تضحیک میں لوگوں کا جو رویہ رہا ہے اس میں حق پسندی اور توازن بھی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ افراط تفریط کا جذبہ غالب نظر آتا ہے۔ تنقید و تبصرہ کے اس سارے کھیل میں جو برسوں سے منٹو کی زندگی اور اس کے افسانوں کے محور پر کھیلا جا رہا ہے، منٹو ایک مثالی ہیرو بھی نظر آتا ہے اور مثالی ولین بھی۔ کچھ نظریں اس بات کی عادی ہو گئی ہیں کہ اسے بس حسن کا مجسمہ سمجھ کر دیکھیں اور کچھ نگاہوں کو اس میں برائیوں کے سوا کچھ دکھائی ہی نہیں دیتا۔ حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان دونوں طرح کے دیکھنے والوں کو جذباتی شدت پسندی نے اصل حقیقت تک پہنچنے اور اس کے کھوٹے کھرے کو پہچاننے کا موقع نہیں دیا۔ دنیا کی ہر دوسری چیز کی طرح منٹو نہ "محض" اچھا ہے اور نہ "محض" برا۔ اس کے افسانے نہ خالصتاً حسن و جمال کے مظاہر ہیں اور نہ محض برائیوں کے حامل۔ اس کی حقیقت نگاری، اس کی نفسیاتی موشگافی، اس کی دور رس اور دوربیں نظر، اس کی جرأت آمیز حق گوئی، اس کی تلخ مصلحانہ طنز اور اس کی شگفتہ فقرہ بازی کے اچھے اور برے

دونوں پہلو ہیں ـــــــ کبھی بہت اچھے اور کبھی بہت بُرے۔
ان اچھے بُرے اور کبھی کبھی بہت اچھے اور بہت بُرے پہلوؤں کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی جائے تو سب سے پہلے انسان کی نظر ان بے شمار موضوعات پر پڑتی ہے جن تک منٹو کی نظر پہنچی ہے ـــــ کلرک، مزدور، طوائف، رِندِ خرابات اور اور زاہدِ پاک باز۔ کشمیر، بمبئی، دہلی، لاہور، فلم اسٹوڈیو، کالج، بازار، گھر، ہوٹل چائے خانے، بچے، بوڑھے، جوان، عورتیں، مرد اور ان سب کی ذہنی الجھنیں اور ان ساری چیزوں سے بڑھ کر جنس اور اس کے گوناگوں مظاہر منٹو کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔ ان موضوعات میں سے بعض منٹو کو زیادہ عزیز ہیں بعض کوچوں میں پہنچ کر اس پر جو سرشاری طاری ہوتی ہے وہ دوسری جگہوں پر نظر نہیں آتی۔ بعض افراد کا ذکر وہ جس ادائے خاص سے کرتا ہے وہ ادا ہر موقع پر نمایاں نہیں ہوتی اور بعض باتیں کہنے اور بعض رموز آشکار کرنے میں اسے جو مزا آتا ہے وہ دوسری باتیں کہتے اور کرتے وقت شاید محسوس نہیں ہوتا لیکن ذکر کسی کوچے کا ہو، کسی شخص کا ہو اور کسی بات کا ہو کہیں نہیں معلوم ہوتا کہ منٹو اس کوچے کے سارے پیچ و خم، اس شخص کے دل کے سارے بھید اور اس بات کی ساری نزاکتوں اور لطافتوں سے واقف نہیں ـــــ جہاں تک ان گوناگوں موضوعات کا تعلق ہے ان کے سلسلہ میں ایک اور چیز بھی سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ بعض موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دے کر منٹو نے بہت سوں کی دل آزاری کی ہے، بہت سوں کی بُرائی مول لی ہے اور بہت سوں کی گالیاں سُنی ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بہت سے پڑھنے والوں نے انھیں گالیوں کو معیار بنا کر منٹو کے فنی مرتبہ کا اندازہ لگانے کی کوشش کی ہے اور یہ بات بہت کم کہی گئی ہے اور اکثر دبی زبان سے کہی گئی ہے کہ افسانہ نگاری کی حیثیت سے منٹو کو پہچاننے کے لئے اس کے فن پر سب سے پہلے نظر ڈالنی ضروری ہے اس لئے کہ منٹو کی افسانہ نگاری میں ان موضوعات کی بھی اہمیت ہے جن کا منٹو نے پوری فنی ذمہ داری سے انتخاب کیا ہے اور اس نقطۂ نظر کی بھی اہمیت ہے جو ان موضوعات کے انتخاب کا ذمہ دار ہے، لیکن حقیقت میں

جس چیز نے منٹو کو منٹو بنایا، جس چیز نے اسے وہ بڑائی دی جس میں کوئی دوسرا افسانہ نگار اُن کا ہمسر نہیں، وہ اس کا فن ہے اور منٹو کی شخصیت اور اس کی افسانہ نگاری کے خواہ کسی پہلو پر لکھا جائے اس کے فن کا ذکر ناگزیر ہے اور جب ہم یہ کہتے ہیں فن کا ذکر ناگزیر ہے تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ منٹو نے جو بے شمار باتیں اپنے افسانوں کے ذریعے اپنے پڑھنے والوں تک پہنچائی ہیں ان کے اظہار کا اسلوب کیا ہے اور اس اسلوب کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔

لیکن اس بات کا جائزہ لینے سے پہلے کہ منٹو کی افسانہ نگاری کا فن کیا ہے اور منٹو کے اسلوب فن کی کیا حدیں ہیں، شاید اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ جب منٹو کے موضوعات اور اس کے نقطۂ نظر سے الگ ہم اس کے فن کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں فن کا کیا مفہوم ہوتا ہے ——— اس ضمن میں سب سے پہلی چیز جو منطقی طور پر بحث کرنے والے کے سامنے آتی ہے تکنیک کے وہ مبادیات اور مطالبات ہیں جو ادب کی ایک صنف اور دوسری صنف میں مابہ الامتیاز سمجھے جاتے ہیں۔ داستان، ناول، ڈراما اور افسانہ بنیادی طور پر کہانی ہونے کے باوجود تکنیک کے اصول و قواعد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اچھا داستان گو، ناول نگار، ڈرامسٹ اور افسانہ نگار داستان، ناول، ڈراما یا افسانہ لکھتے وقت ان اصول و قواعد کی پابندی کو اپنا فرضِ اولین جانتا ہے۔ ایک خاص صنفِ ادب کے ساتھ اس نے جو رشتہ قائم کیا ہے اس کے خلوص و صداقت کا تقاضا ہے کہ وہ اس صنفِ ادب کے ملن امتیازی اصول و قوانین سے پوری طرح واقف ہو کر انھیں پوری طرح برتے۔ ان اصول و قواعد کو جن کا دوسرا نام اس صنف کی تکنیک، اس کی روایات یا اس کا فن ہے جاننا، سمجھنا اور ان کا صدق دل سے احترام کرنا اس رشتہ کا پہلا مطالبہ ہے جس کی طرف میں نے ابھی اشارہ کیا۔ اس لیے کسی فنکار کے فن کا جائزہ لینے کی پہلی منزل ہی یہ دیکھنا ہے کہ اس فن کار نے فن کے ابتدائی مطالبات کو، ان اصول و قوانین کو، اس کی روایت کو کس حد تک جانا، سمجھا، محترم جانا اور اپنے فن میں برتا ہے۔

فنّی جائزہ کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ فنکار نے فن کی روایات کی پابندی کرنے کا حق ادا کر کے اپنے خیال اور احساس کو دوسروں تک پہنچانے کے کیا کیا وسیلے استعمال کئے ہیں۔ ان مختلف وسائل کے استعمال میں فنکار کے تخیّل، فکر اور ذہنی کاوش اور انہماک و توجہ کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ اس لئے جو فنکار اپنے فن کو جس حد تک زیادہ عزیز رکھتا ہے اور جس حد تک اسے اس فن سے اپنے رشتہ اور تعلق کا احساس زیادہ گہرا اور شدید ہوتا ہے اسی حد تک اس کی توجہ، انہماک اور ذہنی کاوشوں کی بدولت اظہار و ابلاغ کے اچھے سے اچھے اور نئے سے نئے وسیلے اس کے ہاتھ آتے ہیں۔ اظہار و ابلاغ کی یہی منزل ہے جہاں مصنف کا تخیّل اور فکر جو حقیقت میں اس کی شخصیت کے مختلف اجزا اور عناصر ہیں اظہار و ابلاغ کے وسائل میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے یہی رنگ مصنّف کے انداز اور اسلوب کی خصوصیت کا مظہر ہے اور اسے اس فنّی جائزہ کا ایک اہم جزو سمجھا جاتا ہے جس میں فنّی روایات اور اظہار و ابلاغ کے دوسرے وسائل شامل ہیں۔

فنّی جائزہ لیتے وقت اور اس جائزہ کی بنا پر فنکار کے فنّی مرتبہ کا اندازہ لگاتے وقت چند اور باتیں بھی ایسی ہیں جو پیش نظر نہ رکھی جائیں تو یہ فنّی جائزہ ادھورا رہتا ہے۔ ان میں سے ایک بات تو یہ ہے کہ فنکار اپنے انہماک، توجہ اور کاوش سے اظہار کے وسائل میں جو نئے نئے پہلو پیدا کرتا ہے اور اپنی شخصیت کی قوت اور انفرادیت سے جو رنگ بھرتا ہے ان پہلوؤں کا تیکھا پن اور اس رنگ کی شوخی ہمیشہ قائم نہیں رہتی۔ فنکار کے اعصاب ایک خاص منزل پر پہنچ کر اس انہماک اور کاوش کے اہل نہیں رہتے جس سے اظہار کے وسائل کو نیا پن اور بلندی ملتی ہے۔ اور ایک خاص مقام پر پہنچ کر اس کی شخصیت کے مختلف عناصر پر انتشار کا غلبہ ہوتا ہے تو فن کا رنگ بھی پھیکا ہونے لگتا ہے۔ یہ باتیں فنّی جائزہ لینے والا نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس لئے کہ ان حقائق کو پیش رکھے بغیر فنکار کے فن کے ارتقا کا سراغ لگانا ممکن نہیں۔

اس سلسلہ کی دوسری اہم کڑی یہ بات ہے کہ گو شخصیت کے عناصر کے انتشار کے ساتھ فن میں انحطاط پیدا ہونا لازمی ہے لیکن فنکار کو فن کے ساتھ ایک خاص مدت تک

تعلق رکھنے کی بنا پر اظہار کے وسائل پر ایک قدرت حاصل ہو جاتی ہے، اور یہ قدرت اس کی شخصیت کے انتشار اور انہماک اور کاوش کی کمی کے باوجود اس کے اسلوب اظہار میں ان عناصر کو باقی اور قائم رکھتی ہے جو ان کے فن کی امتیازی خصوصیت سمجھے جاتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ یہ عناصر ہمیشہ ظاہر ہونے کے بجائے صرف کبھی کبھی ابھرتے اور اندھیرے میں چمک دکھا کر غائب ہو جاتے ہیں۔

منٹو کے افسانوی فن میں فن کے یہ سارے مدارج بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اس کے فن نے یہ ساری منزلیں جس طرح طے کی ہیں اردو کے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں انکا سُراغ نہیں ملتا۔

افسانہ، ناول، ڈراما، داستان، کہانی ـــــ ان سب میں بعض عناصر مشترک ہیں۔ کوئی نہ کوئی واقعہ، اس قصے سے تعلق رکھنے والے کردار، واقعہ کی ابتدا اور اس کے خاتمہ تک اس کے مختلف مدارج، مصنف کا ایک مخصوص انداز فکر و نظر، یہ سب کچھ اس کہانی میں بھی ہوتا ہے جو چوپال میں بیٹھنے والے بڑی سادگی سے ایک دوسرے کو سناتے ہیں۔ اس کہانی میں بھی جو بڑی بوڑھیاں رات کی خاموشی میں بچّوں کو سناتی ہیں۔ اس افسانے، ناول اور ڈرامہ میں بھی جو فن کے پورے احساس کے ساتھ لکھا جاتا ہے لیکن ان کئی مشترک پہلوؤں سے قطع نظر کہانی کی ان مختلف اصناف میں سے ہر ایک کی ایک امتیازی خصوصیت بھی ہوتی ہے جو اسے دوسری صنف سے منفرد کرتی ہے۔ داستان میں تخیل اور تصور کی رنگینی ڈرامے میں کوئی نہ کوئی کشمکش، ناول میں زندگی کی وسعت اور گہرائی اور افسانہ میں موضوع کی اکائی یہ امتیازی اور انفرادی خصوصیات ہیں۔ افسانہ دوسری طرح کی کہانیوں سے اسی لحاظ سے منفرد اور ممتاز ہے کہ اس میں واضح طور پر کسی ایک چیز کی ترجمانی اور مصوری ہوتی ہے ـــــ ایک کردار، ایک واقعہ، ایک ذہنی کیفیت، ایک جذبہ، ایک مقصد، مختصر یہ کہ افسانے میں جو کچھ بھی ہو، ایک ہو۔ عام طور پر افسانہ نگار افسانہ کی اس بنیادی خصوصیت کی طرف سے غفلت برت کر افسانہ لکھتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ افسانہ پڑھنے والے کے ذہن پر وہ گہرا اثر قائم نہیں

کر سکتے جو ہر افسانہ کے ساتھ وابستہ ہونا چاہیئے۔ اردو کے افسانہ نگاروں میں پریم چند نے اکثر افسانہ کی امتیازی خصوصیت کو پیش نظر رکھا ہے لیکن کبھی کبھی جذبات کی رَو میں بہ کر ان سے بھی اس معاملہ میں کوتاہی ہوئی ہے۔ ایک فنکار کی حیثیت سے منٹو نے اپنی پوری فنی زندگی میں کبھی اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا کہ انھیں اپنے افسانے میں کوئی ایک بات کہنی ہے اور اس طرح پڑھنے والے کے ذہن پر ایک خاص تاثر قائم کرنا ہے۔ انکے چھوٹے سے چھوٹے اور بڑے سے بڑے افسانہ کا مطالعہ کرنے کے بعد پڑھنے والے کے سامنے بے شمار چیزیں آتی ہیں ـــــ لیکن منٹو کا ہمہ گیر مشاہدہ جس ماحول پر اپنی نظر ڈالتا ہے اس کے باریک پہلو کو نظر میں رکھ کر اسے اپنے افسانہ کا پس منظر بناتا ہے۔ واقعہ اور کردار کے ذکر میں منٹو بہت کم اس جُرم کے مرتکب ہوئے ہیں کہ وہ واقعہ اور کردار کی پوری تفصیلات پر عبور حاصل کئے بغیر اس کے متعلق کچھ کہنے کی کوشش کریں لیکن ایک مخصوص ماحول یا کردار کے ہر پہلو اور اس کی ہر فروعی اور جزوی کیفیت سے پوری طرح واقف ہونے کے بعد بھی وہ اس ماحول یا کردار کی مصوری کو اپنی افسانہ نگاری کا مقصد نہیں بناتے۔ یہ سارا علم عموماً ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لئے پس منظر یا وسیلہ کا کام دیتا ہے لیکن حقیقت میں اس پس منظر کے پیچھے کوئی ایک تاثر، جذبہ، ذہنی کیفیت موجود ہوتی ہے جسے سامع یا ناظر کے ذہن تک پہنچانا افسانہ نگار کا مقصود ہے۔ مثلاً ان کے افسانے 'نیا قانون'، 'خوشیا'، 'نعرہ' اور 'نیا سال' پڑھ کر پڑھنے والا افسانہ نگار کے مشاہدے، اس کے تخیل، فکر اور تجزیہ حیات کی بدولت بے شمار چیزوں کا عکس اپنی آنکھوں کے سامنے محسوس کرتا ہے لیکن ان بے شمار چیزوں کا مشاہدہ مجموعی طور پر اس کے ذہن میں ایک خاص کردار کی ذہنی کیفیت کا نقش بٹھاتا ہے۔ افسانہ پڑھتے وقت ایک نئے ماحول اور ایک نئی فضا کی ان گنت تصویریں اس کی نظر کے سامنے آتی اور رخصت ہوتی رہتی ہیں اور ان سے حسبِ موقع پڑھنے والا لطف و حظ محسوس کرتا رہتا ہے لیکن افسانہ ختم کر چکنے کے بعد افسانہ نگار کے مصورانہ قلم کے بنائے ہوئے یہ بیشمار نقش رخصت ہو جاتے ہیں اور خود رخصت ہوتے وقت صرف ایک چیز پڑھنے والے کے ذہن پر

چھوڑ جاتے ہیں ـــــ یہ چیز نیا قانون، خوشیا، نعرہ اور نیا سال کے مرکزی کردار کی ایک مخصوص ذہنی کیفیت ہے۔ یہ سب افسانے اپنی واقعاتی اور نفسیاتی رنگا رنگی کے باوجود مجموعی حیثیت سے صرف ایک گہرے تاثر اور اس جذباتی کیفیت کے ترجمان ہیں جس میں ایک خاص فرد مبتلا ہے 'منتر' اور 'میرا اور اس کا انتقام' اپنی دلچسپ اور رومانی تفصیلات کی بنا پر شروع سے آخر تک پڑھنے والے کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ ان افسانوں میں جو کردار پڑھنے والے کے سامنے آتے ہیں ان کی ایک ایک بات میں ان کے مخصوص مزاج اور اس مزاج کی منفرد خصوصیات کا عکس ہے لیکن افسانہ پڑھ چکنے کے بعد پڑھنے والا جس چیز کا سب سے نمایاں اثر قبول کرتا ہے وہ صرف ایک واقعہ ہے ـــــ ایک صورت میں واقعہ کی ہلکی پھلکی ہنسا دینے والی کیفیت اور دوسری صورت میں رومان اور مزاج کا ایک ملا جلا اثر پڑھنے والے کے ذہن پر ہر دوسری چیز کے مقابلے میں اپنا نقش چھوڑ کر جاتا ہے۔ اسی طرح ہتک ایک مخصوص ماحول اور فضا اور اس ماحول اور فضا میں رہنے بسنے والے گوناگوں کرداروں کی انفرادیت کا نقش ہونے کے باوجود مجموعی طور پر ہتک کی ہیروئن، سوگندی کے کردار کی ایک مکمل تصویر ہے۔ وہ ساری فضا جو افسانہ نگار نے مشاہدہ، تخیل اور فکر کی پوری قوتوں سے کام لیکر تخلیق کی ہے اور وہ سارے کردار جنکی مدد سے اس فضا کا خصوصی رنگ واضح ہوتا ہے مل جل کر سوگندی کے کردار کو مکمل کرنے میں حصہ لیتے ہیں اور اس طرح افسانہ میں بہت کچھ ہونے کے باوجود 'سوگندی' ہی سب کچھ ہے۔ افسانہ ختم کرنے پر ہم سوگندی کے علاوہ باقی سب چیزوں کو، باقی کرداروں کو بھول جاتے ہیں۔ وہ گرد و پیش کی ہر چیز پر غالب آکر اس طرح چھا جاتی ہے کہ ہمارے لئے سوائے اس کے اور کوئی چارہ ہی نہیں رہتا کہ صرف 'سوگندی' کو یاد رکھیں اور اس طرح یاد رکھیں جیسے ہم اسے برسوں سے جانتے پہچانتے ہیں۔ اس کی ہر چھوٹی بڑی بات اپنی آنکھوں سے دیکھی ہے اور اس کے دل کا ہر راز ہمارا راز ہے۔

منٹو کی افسانہ نگاری فن کی مختلف منزلوں سے گزری ہے۔ ان منزلوں کی

سے بعض منزلیں ترقی کی ہیں اور بعض تنزل کی لیکن ان میں سے ہر منزل میں منٹو نے اپنے اس منصب کو برابر یاد رکھا ہے کہ اسے کہانی کے ذریعہ صرف ایک چیز یا ایک بات قاری کے ذہن تک پہنچانی اور اس کے دل میں اتارنی اور جاگزیں کرنی ہے۔ افسانہ نگاری کے اسی بنیادی اصول نے یہ بات بھی سکھائی ہے کہ کہانی ختم ہونے کے بعد قاری کے ذہن پر ایک واحد تاثر قائم ہونا چاہیئے لیکن یہ واحد تاثر پیدا کرنے اور اسے قائم رکھنے کے لیے اسے مختلف فنی وسیلے اختیار کرنے پڑتے ہیں۔ یہ فنی وسیلے اگر پوری ذمہ داری اور پورے فنی احساس اور خلوص کے ساتھ کام میں نہ لائے جائیں تو مجموعی تاثر کا حصول بھی ناممکن ہو جاتا ہے اور کہانی کی اس وحدت میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے جو اس کی بنیادی اور امتیازی خصوصیت ہے۔

افسانہ نگار یہ سوچ کر اور یہ فیصلہ کر لینے کے بعد کہ اسے اپنے افسانے کے ذریعہ قاری کے ذہن پر کون سا واحد نقش قائم کرنا ہے، اپنے افسانہ کا ایک ڈھانچہ بناتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ افسانہ کس طرح ختم ہوگا، کس طرح آہستہ آہستہ آگے بڑھے گا ـــــ اور کس طرح ختم ہوگا۔ اچھی کہانی کی خصوصیت جہاں ایک طرف یہ ہے کہ وہ ختم ہو چکے تو پڑھنے والے کے ذہن کو تاثرات کے انتشار میں مبتلا نہ کر دے، دوسری اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ لکھنے والے نے کہانی کے مختلف حصوں میں آہستہ آہستہ ایسی فضا بنائی ہو کہ پڑھنے والے کا ذہن اس مجموعی تاثر کو بڑے فطری انداز میں قبول کرے۔ فضا بنانے اور ذہن کو ایک خاص اثر قبول کرنے پر آمادہ کرنے کا مشکل کام یوں تو پوری کہانی میں جاری رہتا ہے لیکن اس کا نقطۂ آغاز افسانے کے وہ ابتدائی الفاظ یا جملے ہیں جنہیں ہم افسانے کی تمہید کہتے ہیں۔ افسانہ کی تمہید افسانوی فن کی بڑی اہم، بڑی دشوار اور افسانہ نگار کے نقطۂ نظر سے بڑے کام کی منزل ہے۔ افسانہ نگار نے اپنے اہم سفر کی ابتدا اگر پوری طرح قدم جما کر ہمواری اور استواری کے ساتھ کی ہو تو آگے کا سفر اس کے لئے خود بخود آسان ہو جائے گا اور سب سے بڑی بات یہ ہوگی کہ اسے اپنے سفر کے بالکل شروع ہی سے لیے ہم سفر مل جائیں گے جو قدم سے قدم ملا کر

اس کے ساتھ چلیں گے ۔ یہ ہم سفر دہ قاری ہیں جو افسانہ کی موزوں تمہید سے متاثر ہوکر افسانے کے آنے والے حصّوں کو دلچسپی اور اشتیاق کے ساتھ پڑھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے افسانہ نگار کبھی اپنے افسانے کی تمہید کی طرف سے غفلت نہیں برتتے ۔ قاری کے ذہن پر پوری طرح چھا جانے کا جو نصب العین افسانہ نگار کے سامنے ہے وہ مناسب اور موزوں تمہید کے ذریعہ آدھا بلکہ بعض اوقات آدھے سے بھی زیادہ اس کے قبضے میں آجاتا ہے۔ منٹو نے ایک دیانت دار اور مخلص فنکار کی طرح ہمیشہ اپنی جبیت اسی میں جانی ہے کہ وہ موزوں تمہید سے شروع ہی سے قاری کے ذہن پر چھا جائے منٹو نے اچھے اور بُرے جتنے افسانے بھی لکھے ہیں ان کے موضوع اور خیال سے پڑھنے والا خواہ متفق ہو یا نہ ہو لیکن افسانہ کی تمہید میں اسے ضرور ایک ایسی دلکشی محسوس ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو افسانہ پڑھنے پر مجبور سا پاتا ہے ۔

منٹو کے اپنے افسانوں کی تمہید سے مختلف موقعوں پر مختلف کام لئے ہیں، لیکن کام خواہ کچھ بھی لیا ہو قاری کے ذہن پر ابتدا ہی سے ایک گہرا نقش بٹھانے میں کامیابی ضرور حاصل کی ہے منٹو کے چند افسانوں کی تمہیدیں دیکھ کر اندازہ لگائیے کہ تمہید کو پڑھنے والے کے لئے دلنشین بنانے کے علاوہ اس نے اسے کن کن فنی مقاصد کے لئے استعمال کیا ہے۔

'نیا قانون' اس طرح شروع ہوتا ہے :-

" منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقلمند سمجھا جاتا تھا۔ گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے کبھی اسکول کا منہ بھی نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے باوجود اسے دنیا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔ اڈے کے وہ تمام کوچوان جنکو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے "

اسی طرح "بلاؤز" کی تمہید یہ ہے :

" کچھ دنوں سے مومن بہت بے قرار تھا۔ اس کا وجود کچا پھوڑا سا بن گیا تھا

کام کرتے وقت، باتیں کرتے ہوئے، حتیٰ کہ سوچنے پر بھی اسے ایک عجیب قسم کا درد محسوس ہوتا تھا۔ ایسا درد جس کو اگر وہ بیان بھی کرنا چاہتا تو نہ کر سکتا۔"

ان دونوں تمہیدوں کے ذریعہ قاری کا تعارف دو کرداروں سے ہوتا ہے لیکن ایک ایسے انداز میں ہوتا ہے کہ اس کے دل میں ان دونوں کے متعلق کچھ اور جاننے کی خواہش پیدا ہوتی اور اسے افسانہ کا باقی حصہ پڑھنے پر اکساتی اور مجبور کرتی ہے۔

دو تمہیدیں اور دیکھئے:۔

"گھر میں بڑی چہل پہل تھی۔ تمام کمرے لڑکے، لڑکیوں، بچے، بچیوں اور عورتوں سے بھرے تھے اور وہ شور برپا ہو رہا تھا کہ کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ اگر اس کمرے میں دو تین بچے اپنی باؤں سے لپٹے دودھ پینے کے لئے بل بلا رہے تھے تو دوسرے میں چھوٹی چھوٹی لڑکیاں ڈھولکی لئے بے سُری تانیں اُڑا رہی ہیں۔ نہ تال کی خبر ہے نہ لے کی، بس گائے جا رہی ہیں۔ نیچے ڈیوڑھی سے لیکر بالائی منزل تک مکان مہمانوں سے کھچا کھچ بھرا تھا۔ کیوں نہ ہو، ایک مکان میں دو بیاہ رچے تھے۔ میرے دونوں بھائی اپنی چاند سی دلہنیں بیاہ کر لائے تھے۔"

"میری اور اس کی ملاقات آج سے دو برس پہلے اپولو بندر پر ہوئی۔ شام کا وقت تھا۔ سورج کی آخری کرنیں سمندر کی دور دراز لہروں کے پیچھے غائب ہو چکی تھیں جو ساحل کے بنچ پر بیٹھ کر دیکھنے سے موٹے کپڑے کی تہیں معلوم ہوتی تھیں۔ میں گیٹ آف انڈیا کے اس طرف پہلا بنچ چھوڑ کر جس پر ایک آدمی چمپی والے سے اپنے سر کی مالش کرا رہا تھا، دوسرے بنچ پر بیٹھا تھا اور حدِ نظر تک پھیلے ہوئے سمندر کو دیکھ رہا تھا۔ دور بہت دور جہاں سمندر اور آسمان گھل مل رہے تھے، بڑی بڑی لہریں آہستہ آہستہ اُٹھ رہی تھیں۔ اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت بڑا گہرے رنگ کا قالین ہے جسے اِدھر

سے سمٹتا جا رہا ہے ؟

پہلی تمہید "شوشو" کی ہے اور دوسری "بانجھ" کی۔ دونوں تمہیدوں میں افسانہ نگار نے آنے والے واقعات کے لئے ایک فضا تیار کی ہے اور اس فضا میں دونوں موقعوں پر اتنے زیادہ رنگ بھرے ہیں کہ دیکھنے والا خود کو ان رنگوں کی کثرت میں ڈوبتا اور جذب ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے اور پھر یہ سوچ کر دیکھیں اس کے بعد کیا ہوتا ہے افسانوں کو آگے پڑھتا ہے۔

"پھاہا" کی تمہید صرف ایک جملہ ہے لیکن اس جملے سے افسانہ نگار نے اپنا کام ایک دوسری طرح نکالا ہے۔ وہ کہتا ہے :-

"گوپال کی ران پر جب یہ بڑا پھوڑا نکلا تو اس کے اوسان خطا ہو گئے "

گوپال کے متعلق افسانہ نگار نے اچانک جو خبر سنائی اس سے قاری کے اوسان بھی تھوڑے بہت ضرور خطا ہو جاتے ہیں اور وہ گھبرا کر اپنے دل سے سوال کرتا ہے کہ اسکے بعد کیا ہوا ہو گا ——— یہی افسانہ نگار کی جیت ہے۔ اس نے ایک معمولی سی خبر سنا کر قاری کو اپنے ساتھ یا اپنے پیچھے چلنے پر مجبور کر دیا۔

ایک اور افسانہ کی تمہید دیکھئے :

"ایک نہایت ہی تھرڈ کلاس ہوٹل میں دیسی وسکی کی بوتل ختم کرنے کے بعد طے ہوا کہ باہر گھوما جائے اور ایک ایسی عورت تلاش کی جائے جو ہوٹل اور وسکی کے پیدا کردہ تکدر کو دور کر سکے "

یہ تمہید "پہچان" کی ہے۔ اس میں نہ کسی کردار کا تعارف ہے، نہ کوئی فضا یا ماحول بنانے یا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے، نہ کوئی چونکا دینے والی خبر سنائی گئی ہے بلکہ واضح اشاروں میں یہ بتا دیا گیا ہے کہ آگے کیا کچھ ہونے والا ہے اور اس طرح آنکھ کے اشارے سے قاری کو گویا یہ دعوت بھی دی گئی ہے کہ آؤ، اگر تم بھی ان شرابیوں کی سرگردانی دیکھنا چاہتے ہو تو آ جاؤ ——— اور معصوم قاری فوراً یہ دعوت قبول کر لیتا ہے۔

اور سنئے :

"اسے یوں محسوس ہوا کہ اس سنگین عمارت کی ساتوں منزلیں اس کے کاندھوں پر دھر دی گئی ہیں"

یہ "نعرہ" کی تمہید ہے اور اس میں افسانہ کے مرکزی کردار کیشولال کی ذہنی کیفیت کا نقش قاری کے دل میں بٹھانے کی کوشش کی گئی ہے اور ہر قاری شاید یہی کہے گا کہ افسانہ نگار اپنی کوشش میں کامیاب ہوا۔ اس لئے کہ کیشولال کے اس شدید احساس کے پیچھے کیا واقعہ کام کر رہا ہے، اس کے دل میں یہ جاننے کی خلش پیدا ہو گئی ہے اور اس طرح یوں سمجھیے کہ افسانہ نگار کا تیر نشانہ پر بیٹھا۔

"دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی، جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر، شراب کے نشے میں چور، گھر کو واپس گیا تھا۔ وہ رات کو یہیں ٹھیر جاتا، مگر اس کو اپنی دھرم پتنی کا بہت خیال تھا جو اس سے بےحد پریم کرتی تھی۔"

یہ تمہید "ہتک" کی ہے اور اس میں افسانہ نگار نے ایک کے بجائے کئی باتیں کہی ہیں۔ ایک تیر سے کئی شکار کئے ہیں۔ اس لئے کہ افسانے میں آگے چل کر جو گھمسان ہونے والا ہے اس کا تقاضا ہی یہ ہے کہ وہ بات سیدھے سادھے انداز میں کہنے کے بجائے ذرا تیکھے تیور کے ساتھ کہے۔ قاری افسانہ نگار کے ان تیکھے تیوروں کو پہچان جاتا ہے اور یہ سوچ کر کہ دیکھیں یہ تھک ہار کر سو جانیوالی طوائف اور اپنی بیوی کا محبوب داروغہ صفائی آگے چل کر کیا گل کھلاتے ہیں، افسانہ کے منجدھار میں کود پڑتا ہے۔

منٹو نے افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنے منصب کو پوری طرح پہچانا اور اپنے ترکش کے ہر تیر کی اہمیت کا صحیح اندازہ لگایا ہے۔ انہی تیروں میں سے ایک تیر اس کے افسانے کی تمہید ہے جو ہر افسانہ میں ایک نیا کام کرتی ہے، کردار کو متعارف کرنے کا، ایک خاص فضا یا ماحول بنانے کا، ایک پھڑکتی ہوئی خبر سنانے کا کسی کردار کی ذہنی کشمکش کی مصوری کرنے کا، آنے والے واقعات کے لئے زمین ہموار کرنے کا اور کبھی بہ یک وقت کئی

ملے جلے مقصد پورے کرنے کا، لیکن ان گوناگوں کاموں کے علاوہ جو کام منٹو کے افسانے کی ہر تمہید نے اپنے ذمّے لیا ہے یہ ہے کہ وہ قاری کے ذہن کو بیدار کرکے، اس کے دل میں گدگدی پیدا کرکے یا اس کے ذہن میں آگے بڑھنے کی خواہش پیدا کرکے افسانہ پڑھ لینے پر آمادہ کردے۔ منٹو کی فنّی کامیابی کی یہ بڑی اہم منزل ہے اور یہ منزل طے کرنے کے لئے اس نے عموماً پورے سوچ بچار سے قدم اٹھایا ہے۔

تمہید افسانہ کا پہلا قدم ہے اور اس کا انجام اس کی آخری منزل۔ افسانہ نگار اپنی تمہید کے ذریعہ پڑھنے والے کے ذہن اور دل پر تسلط جماتا اور اسے افسانے کے آنیوالے حصّوں میں دلچسپی لینے کی طرف مائل کرتا ہے۔ آنے والے حصّے سفر کی مختلف منزلیں ہیں جن میں طرح طرح کی صعوبتیں مسافر کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔ نہ جانے کیسے کیسے کانٹے ہیں جو اس کے تلووں میں چبھنے کے لئے بے قرار نظر آتے ہیں۔ افسانہ پڑھنے والا ان صعوبتوں کو آسان بنانے اور راستے میں پھیلے اور بکھرے ہوئے کانٹوں کو راستے سے ہٹانے کے لئے افسانہ نگار کی رہنمائی اور مدد کا طالب ہوتا ہے۔ بالآخر افسانہ نگار کی رہنمائی اسے اس منزلِ مقصود تک پہنچاتی ہے جسے ہم افسانہ کا انجام کہتے ہیں۔ راہ کی ساری کٹھن منزلیں طے کرنے اور چبھنے والے کانٹوں کی خلش کو گوارا اور آسان بنا لینے کے بعد اس کی سب سے بڑی خواہش اور تمنّا یہ ہوتی ہے کہ اس کی منزل اس کے قلب و ذہن کے لئے سکون و راحت کا سرمایہ بہم پہنچا سکے۔ پڑھنے والے کے ذہن کو یہ سکون اور اس کے دل کو یہ راحت دینے کے لئے افسانہ نگار کو ایک ایسے انجام کی جستجو کرنی پڑتی ہے جو فنّی حیثیت سے طے کی ہوئی منزلوں کا منطقی نتیجہ بھی معلوم ہو اور پڑھنے والے کے لئے قابلِ قبول بھی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار کو اپنے انجام کی تلاش میں پوری ذہنی کاوش کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ افسانہ کے خاتمہ پر افسانہ نگار کی ذرا سی سستی، ذرا سی تن آسانی، ذرا سی سہل انگاری اور بالکل معمولی سی غفلت اور تھکن اس کے افسانہ کا خون بھی کرسکتی ہے اور پڑھنے والے کے لئے کوفت اور خلش کا باعث بھی بن سکتی ہے —— منٹو نے اپنے افسانوی فن میں انجام کی ان نزاکتوں

کو پوری طرح محسوس کرکے عموماً اپنا فنی منصب پورا کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس نے اس "انجام" سے قاری کے ذہن کو متاثر کرنے کی خدمت بھی انجام دی ہے اور افسانہ کی حیثیت سے مکمل کرنے کا کام بھی لیا ہے۔ منٹو کے بعض افسانوں کے انجام دیکھ کر اس کے فن کی اس خصوصیت کا اندازہ لگائیے۔

ان کا افسانہ 'نیا قانون' اس طرح ختم ہوتا ہے:

استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے اندر وہ نیا قانون، نیا قانون چلاتا رہا مگر کسی نے ایک نہ سنی۔

"نیا قانون، نیا قانون کیا بک رہے ہو۔ قانون وہی ہے پرانا!"

اور اس کو حوالات میں بند کر دیا گیا۔

"پھاہا" کا انجام یہ ہے:

نرملا بڑے انہماک سے پھاہا تراش رہی تھی۔ اس کی پتلی پتلی انگلیاں قینچی سے بڑا نفیس کام لے رہی تھیں۔ پھاہا کاٹنے کے بعد اس نے تھوڑا مرہم نکال کر اس پر پھیلایا اور گردن جھکا کر اپنے کرتے کے بٹن کھولے سینے کے داہنی طرف چھوٹا سا ابھار تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ٹکی پر صابن کا چھوٹا سا نامکمل بلبلا اٹکا ہوا ہے۔

نرملا نے پھاہے پر پھونک ماری اور اس ننھے سے ابھار پر جما دیا۔

"شہ نشین پر" کے آخری الفاظ یہ ہیں:

وہ دیر تک سوچتی رہی۔ وہ اب زیادہ سنجیدہ ہو گئی تھی۔ تھوڑی دیر کے بعد اس نے بڑے دھیمے لہجے میں کہا "مجھے زندہ رہنا ہو گا"

اس کے اس دھیمے لہجے میں عزم کے آثار تھے۔ اس تھکی ہوئی جوانی کو اونگھتی ہوئی چاندنی میں چھوڑ کر میں اپنے فلیٹ پر چلا آیا اور سو گیا۔

"ہتک" کی ہیروئن 'سوگندھی' ہم سے اس طرح رخصت ہوتی ہے:

"بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب

اس کو اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔"

"........ اس کے حلق سے ایک نعرہ .... کان کے پردے پھاڑ دینے والا نعرہ، پگھلے ہوئے گرم گرم لاوے کے مانند نکلا

ہت تیری ....!

جتنے کبوتر ہوٹل کی منڈیروں پر اونگھ رہے تھے، ڈر گئے اور پھڑ پھڑانے لگے نعرہ مار کر جب اس نے اپنے قدم زمین سے بڑی مشکل کے ساتھ علیحدہ کئے اور واپس مڑا تو اسے اس بات کا پورا یقین تھا کہ ہوٹل کی عمارت اڑا اڑا دھم گر گئی ہے۔

اور یہ نعرہ سنکر ایک شخص نے اپنی بیوی سے جو یہ شور سنکر ڈر گئی تھی، کہا "پگلا ہے!" (نعرہ)

"........ پہلے پہل تو میں بہت متحیر ہوا کہ یہ کس کی حرکت ہے۔ مگر ذرا ہی سب معاملہ صاف ہو گیا ——— سیواجی میری غیر حاضری میں اپنی ہمسایہ سلطنت پر نہایت کامیابی سے چھاپہ مار گئے تھے۔"

(میرا اور اس کا انتقام)

اس واقعہ کو ایک زمانہ گزر چکا ہے مگر جب کبھی میں اس کو یاد کرتا ہوں، میرے ہونٹوں میں سوئیاں سی چبھنے لگتی ہیں ——— یہ نامکمل بوسہ ہمیشہ میرے ہونٹوں پر اٹکا رہے گا۔" (نامکمل تحریر)

"جب اس کو غسل دینے لگے تو ہسپتال کے ایک نوکر نے مجھے بلایا اور کہا "ڈاکٹر صاحب! اس کی مٹھی میں کچھ ہے۔" میں نے اس کی بند مٹھی کو

کھول کر دیکھا۔ لوہے کے دو کلپ تھے۔ اس کی بیگو کی یادگار!
"ان کو نکالنا نہیں، یہ اس کے ساتھ ہی دفن ہوں گے۔" میں نے غسل دینے والوں سے کہا اور دل میں غم کی ایک عجیب و غریب کیفیت لئے دفتر چلا گیا۔"
(بیگو)

وہ گھبرا کر اٹھا اور سامنے کی دیوار کے ساتھ اس نے اپنا ماتھا رگڑنا شروع کر دیا جیسے وہ اس سجدے کا نشان مٹانا چاہتا ہے۔ اس عمل سے اسے جب جسمانی تکلیف پہنچی تو وہ پھر کرسی پر بیٹھ گیا — سر جھکا کر اور کاندھے ڈھیلے کر کے اس نے تھکی ہوئی آواز میں کہا "اے خدا! میرا سجدہ مجھے واپس دے دے ......"
(سجدہ)

منٹو کی مختلف کہانیوں کے یہ سب خاتمے جہاں ایک طرف اس مشترک خصوصیت کے حامل ہیں کہ ان سے پڑھنے والے کو اپنے ذہنی انتشار کے مجتمع کرنے میں مدد ملتی ہے اور وہ کہانی کے انجام میں اپنے اس اشتیاق کی تسکین تلاش کر لیتا ہے جو کہانی کی رفتار کے ساتھ ساتھ اس میں پیدا ہوتا اور بڑھتا رہا تھا، دوسری طرف وہ ان میں سے ہر ایک خاتمہ کو اس منطقی ربط کی آخری کڑی بنا کر جو کہانی کی تمہید سے شروع ہو کر برابر زیادہ منظم بنا رہا تھا، افسانہ کی فنی زنجیر کو مکمل کر لیتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک خاتمہ کی ایک نفسیاتی اور جذباتی حیثیت ہے اور دوسری فنی۔ منٹو نے جذبات، نفسیات اور فن کے رشتے جوڑنے اور انھیں مضبوط بنانے میں ہمیشہ اپنی کہانیوں کے انجام سے کوئی نہ کوئی کام لیا ہے۔
"نیا قانون" کے خاتمہ میں استاد منگو خاں کی اس جذباتی شدت کا ایسا متضاد ردِ عمل ہے جس سے پڑھنے والے کے دل میں درد کی ایک ٹیس اٹھتی ہے۔ "پھاہا" کا انجام واقعہ نگاری اور نفسیاتی تجزیہ کا بڑا سیدھا سادہ اور ایسا غیر متوقع امتزاج ہے جو ایک معمولی سے واقعہ کو اس کی نظر میں بڑی اہمیت دے دیتا ہے۔ "شہ نشین پر" کا انجام جذباتی کھچاؤ

کشمکش اور اس کے بڑے سادہ لیکن فنکارانہ حل کی تصویر ہے۔" ہتک" کے انجام میں افسانے کے وسیع پس منظر، ایک خاص کردار کے ردِّ عمل اور زندگی کے ایک بڑے دُکھتے ہوئے ناسور کو بظاہر ایک معمولی سے واقعہ کے ذکر سے اس طرح حل کیا گیا ہے کہ تاثر کی شدت کم ہونے کے بجائے ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے اور پڑھنے والا سوگندی کی جذباتی شدت میں اس کا ہم نوا ہو کر ہر اس چیز سے نفرت کرنے لگتا ہے جو سوگندی کے نزدیک قابلِ نفرین ہے۔" نعرہ" کے آخری چند جملوں میں کہانی کے مرکزی کردار کیشو لال کی جذباتی شدت اور اعصابی کشمکش کو تھوڑے سے لفظوں میں بیان کر کے افسانہ کو جس جملے پر ختم کیا گیا ہے اس کی سادگی فضا کی شدت کو اور بھی نمایاں کر کے زندگی کی ٹریجڈی کو تلخ بنا دیتی ہے۔ جذباتی شدت اور فضا کی تلخی کو اس طرح کی سادگی سے نمایاں کرنا منٹو کے افسانوں کے خاتموں کی ایک واضح خصوصیت ہے۔" بیگو" کا انجام منٹو کے فن کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ کہ منٹو اپنے افسانے کے خاتمہ پر ایک بظاہر بالکل غیر اہم اور معمولی بات کہہ کر پڑھنے والے کے ذہن کو ایک بار پھر بڑی تیزی سے ان سارے واقعات میں سے گزار دیتے ہیں جو افسانے میں اس سے پہلے بیان ہو چکے ہیں۔ اس مرتبہ یہ معمولی سی غیر اہم بات گزرے ہوئے واقعات میں ایک ایسا رنگ بھر دیتی ہے جو اس سے پہلے پڑھنے والے کی نظر سے اوجھل رہا تھا۔" میرا اور اس کا انتقام" میں آخری جملے میں چھپی ہوئی ہلکی سی ایمائیت کہانی کے دونوں مرکزی کرداروں کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کو آئینہ کی طرح روشن کر دیتی ہے۔ دونوں کرداروں نے کہانی میں شروع سے آخر تک جو کچھ کیا اور کہا ہے اس سے مختلف پڑھنے والے جو مختلف نتائج اخذ کرتے ہیں اس سیدھے سادے جملے سے ان میں مکمل ہم رنگی اور ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے اور ہر پڑھنے والا صرف ایک واضح اور صریح نتیجے کے سوا کسی دوسرے نتیجے پر نہیں پہنچتا۔ "ہتک تحریر" میں آخری جملے میں بات کہنے کے ایک نئے انداز سے ایک معمولی سے رومانی واقعہ کو ایک ناقابلِ فراموش یاد کی حیثیت مل جاتی ہے۔" سجدہ" کا انجام منٹو کی اس منفرد خصوصیت کی ترجمانی کرتا ہے جس میں افسانہ نگار کوئی ایسی بات کہہ کر جس سے پڑھنے والوں کے

بعض کے تصورات پر ایک چوٹ سی لگتی ہے، اپنے فن کے لئے زندگی کا سامان مہیا کرتا ہے۔

منٹو کی مختلف کہانیوں کے ان خاتموں پر نظر ڈال کر افسانوں کا فنی تجزیہ کرنیوالا واضح طور پر یہ بات محسوس کرتا ہے کہ فن کے نقطۂ نظر سے سب خاتمے افسانے کے مجموعی تاثر کو مکمل کرنے کی خدمت انجام دینے کے علاوہ پڑھنے والے کے ذہن کے لئے اس مسرت کا باعث بنتے ہیں جو ہر اچھی فنی تخلیق کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ ان سب خاتموں میں لکھنے والے کی قدرتِ بیان اور اس کے اندازِ فکر کی ندرت اور شوخی ہر جگہ ایک نیا رنگ پیدا کرتی ہے۔ کبھی محض سادگیٔ بیان سے، کبھی تضاد سے، کبھی تکرار سے، کبھی مزاح کی شوخی سے، کبھی طنز سے اور کبھی مشاہدہ، فکر اور تخیل کے امتزاج سے وہ اپنے فن کی تکمیل میں مدد لیتا ہے اور پڑھنے والا اگر غور سے دیکھے تو یہ محسوس کرنے میں دقت نہیں ہوتی کہ افسانے کے خاتمے کا یہ انداز پوری طرح سوچا سمجھا ہوا ہے۔ افسانہ نگار نے خاتمہ کے وہ چند جملے جن میں ہر جگہ اس کی ذہانت، فطنت اور شوخی نمایاں ہے محض اتفاق کا نتیجہ نہیں۔ افسانہ اتار چڑھاؤ کے مختلف مرحلے طے کرکے یہاں تک پہنچا ہے ——— بلکہ شاید یوں کہنا زیادہ صحیح ہے کہ افسانہ نگار نے اسے اس منزل تک پہنچایا ہے اور اس طرح پہنچایا ہے کہ تھکن کا شائبہ بھی پیدا نہیں ہونے پایا۔ افسانہ کے انجام میں وہی تازگی و توانائی یہاں بھی ہے جو اس کے آغاز میں تھی۔ اور یہ نتیجہ ہے افسانہ نگار کی اس فنی توانائی کا جو ہر مرحلہ پر اور ہر منزل میں اس کی ہم عناں و ہم سفر ہے۔

افسانہ کا آغاز اور اس کا انجام ——— ان دونوں مرحلوں کے درمیان افسانہ نگار کو جن مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے وہ اگر ان میں سے کسی ایک کی اہمیت کی طرف سے بھی غفلت یا بے نیازی برتے تو افسانے کے مجموعی تاثر میں فرق پیدا ہو جانا ضروری ہے۔ منٹو کو فن کے ان مراحل کا پورا احساس ہے۔ اس لئے ان کا ہر افسانہ آغاز سے انجام تک بعض واضح مرحلے طے کرتا ہے اور اس طرح ہر انجام میں ایک ایسی منطق ہوتی ہے جس کا پڑھنے والے کو احساس تو نہیں ہوتا لیکن اس سے وہ متاثر اور مسرور ضرور ہوتا ہے۔

افسانہ شروع ہو کر بڑی دھیمی لیکن نپی تلی چال سے، بڑے نرم لیکن بڑے توانا قدم رکھتے ہوئے آگے بڑھتا ہے۔ اور جوں جوں آگے بڑھتا ہے پڑھنے والے کے دل و دماغ پر اس کا قبضہ زیادہ مستحکم اور زیادہ یقینی ہوتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس دھیمی اور جچی تلی رفتار سے افسانہ اپنے انجام کو پہنچتا ہے اور افسانہ کے ہر مرحلہ پر اس کا ساتھ دینے والا قاری سفر کے اختتام پر ایک طرح کا سکون، ایک طرح کی مسرت محسوس کرتا ہے۔ اسے یوں لگتا ہے کہ اس نے کوئی بہت بڑا مرحلہ طے کیا ہے اور بڑی کامیابی سے طے کیا ہے۔ یہ احساس ہی حقیقت میں افسانہ نگار کی فنی کامیابی کی دلیل ہے ایک ایسی کامیابی جو یونہی اتفاقاً ہاتھ نہیں آجاتی۔ اس میں لکھنے والے کو پورے سوچ بچار سے کام لینا پڑتا ہے۔ آغاز اور انجام کے درمیان کی ہر چھوٹی بڑی کڑی کو احتیاط سے اس جگہ جوڑنا پڑتا ہے جو اس کے لئے زیادہ موزوں ہو۔ کوئی کڑی اگر ذرا بھی جگہ سے بے جگہ ہو جاتی ہے تو ساری زنجیر درہم برہم ہو جاتی ہے۔ اسکے ابتدائی سرے اور آخری سرے میں جو ہموار ربط ہے اس میں جھٹکے پڑ جائیں اور پڑھنے والے کے لئے اس ربط میں ایک خوش گوار جھنکار کا جو تصور پوشیدہ ہے وہ ریزہ ریزہ ہو جائے۔ ہمارے کم افسانہ نگاروں نے کڑیوں کے ربط کی اس جھنکار کے احساس کو اہمیت دی ہے، اور جنھوں نے دی ہے انھوں نے ہمیشہ اس کے فنی مطالبات کا پابند رہنا ضروری نہیں سمجھا۔ منٹو کے فن کا یہ امتیاز ہے کہ اس نے آغاز اور انجام کو ایک زنجیر میں منسلک کرنے کی اہمیت کبھی نہ بھلاتے ہوئے ہمیشہ ہر افسانے کی ضرورت کے مطابق اس کے درمیانی حصوں کی ساخت، ترتیب، رفتار اور اتار چڑھاؤ پوری فنی ذمہ داری کے ساتھ برتا ہے۔ منٹو کے نزدیک فن کے ان مراحل کی جو اہمیت ہے اس کا اندازہ منٹو کے بعض افسانوں پر نظر ڈال کر کیجیے۔

'نیا قانون' کے استاد منگو خاں کے جذبات کی پہلی منزل تو وہ ہے جب وہ ہندوستان میں نافذ ہونے والے جدید آئین کی خبر سن کر خوشی سے پھولا نہیں سماتا اور اس کا انجام یہ ہے کہ نافذ ہو جانے کے بعد بھی اسے ایک گورے سے لڑنے کے

جرم میں حوالات میں بند کر دیا جاتا ہے۔ اس آغاز اور انجام کے درمیانی حصّوں کو اس طرح پیش کرنا کہ افسانے کا انجام پڑھنے والے کے لئے حد درجہ کرب انگیز بن جائے منٹو کے فنی احساس اور اس احساس کی پیدا کی ہوئی ترتیب و تنظیم کا مظہر ہے۔ نیا قانون نافذ ہونے کی خبر سُن کر منگو خاں کو جو خوشی ہوئی تھی اس کے لئے قانون کے نافذ ہونیکی تاریخ تک منٹو نے کئی ایسے موقعے پیدا کئے جن پر منگو خاں کی حالت دیکھ کر قاری برابر یہ اندازہ لگاتا رہتا ہے کہ اس کی مسرت آہستہ آہستہ وارفتگی اور دیوانگی کا درجہ اختیار کر رہی ہے اور بالآخر جب وہ روزِ سعید آپہنچتا ہے تو اس کی مسرت، وارفتگی اور دیوانگی، شوقِ آزادی کو مجسّم دیکھنے کے لئے بیتاب نظر آنے لگتی ہے اور عین اس وقت جب اس وارفتگی، شوق کو بظاہر اپنی تکمیل کا موقع مل جاتا ہے لسے حوالات میں داخل ہونا پڑتا ہے ——— اور اس طرح منگو خاں نے جذبات و احساسات کے جو متعدد نازک مرحلے طے کئے تھے ان کا یہ غیر متوقع انجام دیکھ کر وہ غرقِ استعجاب ہو جاتا ہے اور قاری کے ذہن پر ایک ایسی ٹریجڈی کا نقش مرتسم ہو جاتا ہے جو اپنی انتہائی سادگی کے باوجود حد درجہ تڑپا دینے والی ہے۔

"نیا قانون" منٹو کی بڑی مشہور اور بڑی اہم کہانی ہے اس لئے اس میں آغاز اور انجام کے درمیان واقعات کا یہ فنّی اتار چڑھاؤ، یہ نازک اونچ نیچ، اور ایک شدید قسم کا نقطۂ عروج شاید بعض لوگوں کو یہ سوچنے کی طرف مائل کرے کہ منٹو اس طرح کے مرحلے صرف ایسے افسانوں میں طے کرتا ہے جو موضوع کے لحاظ سے اہم ہیں۔ حالانکہ غور سے دیکھا جائے تو یہ بات نہیں۔ منٹو فن کے نقطۂ نظر سے اپنے ایک افسانے اور دوسرے افسانے میں امتیاز برتنے کا قائل نہیں۔ فن کے جو مراحل اہم اور ضروری ہیں وہ اس کی ہر کہانی میں یکساں توجہ اور انہماک کے ساتھ پورے ہونے چاہئیں۔ اس اندازے کے لئے منٹو کی چند اور کہانیوں پر ایک سرسری نظر ڈالیے۔

'منتر' اور 'میرا اور اس کا انتقام' موضوع کے اعتبار سے وہ بالکل سیدھی سادی اور غیر اہم سی کہانیاں ہیں جن کا مقصد سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ پڑھنے والا انھیں پڑھ کر

محسوس کرے کہ اس نے ایک ہلکی پھلکی تفریحی چیز پڑھی ہے۔ ان دونوں افسانوں کا مجموعی تاثر کسی طرح کے قاری پر بھی اس طرح کے تفریحی تاثر کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ لیکن منٹو نے ان دونوں کی ترتیب میں بھی پورے فنی انہماک سے کام لیا ہے۔ دونوں افسانوں کا آغاز، دونوں کا انجام اور دونوں کے آغاز اور انجام کے درمیان کی منزلیں سب پورے فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ طے ہوئی ہیں۔

"پھاہا" "بلاؤز" اور "کالی شلوار" ایسے موضوعات کی کہانیاں ہیں جنہیں منٹو کے محبوب موضوع کہا جا سکتا ہے اور جن محبوب موضوعات کے قریبی تعلق نے منٹو کو اردو کا سب سے بدنام افسانہ نگار بنا دیا۔ "پھاہا" اور "بلاؤز" میں ایک لڑکے اور ایک لڑکی کے ان بھولے بھالے اور معصوم جنسی احساسات کی مصوری ہے جو شباب کی صبر آزما اور کٹھن منزل میں قدم رکھنے سے پہلے دل میں ابھرتے اور عجیب و غریب شکلیں اختیار کرتے ہیں۔ ان دونوں افسانوں کو بڑے سیدھے سادے انداز میں شروع کرنے اور اسی سیدھے سادے انداز میں ختم کرنے کے علاوہ آغاز اور انجام کو گہری معنویت دینے کے لئے افسانہ نگار نے بہت سے چھوٹے چھوٹے غیر اہم واقعات کو جوڑ کر ایسی فضا تیار کی ہے جو پوری توجہ اور پورے انہماک کے بغیر ظہور میں نہیں آ سکتی۔ افسانہ نگار کے اسی فنی انہماک اور غور و فکر نے دو سیدھے سادے افسانوں کو ایک علمی حیثیت دے دی ہے۔ لیکن کمال یہ ہے کہ افسانے نفسیاتی نقطۂ نظر سے دو اہم مطالعے ہونے کے باوجود فن کے ان حدود سے باہر نہیں جاتے جہاں سے نکل کر کہانی کہانی نہیں رہتی۔

یہی صورت "کالی شلوار" کے ساتھ ہے۔ کالی شلوار میں طوائف کی زندگی اور اس کے گھناؤنے ماحول سے تعلق رکھنے والی بہت سی چیزیں پڑھنے والے کے سامنے آتی ہیں۔ اسی ماحول میں واقعات میں ایسا اتار چڑھاؤ پیدا ہوتا ہے اور وہ ایسے پیچ در پیچ مراحل سے گزرتے ہیں کہ پڑھنے والا ماحول کے گھناؤنے پن کی طرف متوجہ ہوئے بغیر صرف ان نفسیاتی محرکات میں دلچسپی لیتا ہے جو کرداروں کو ایک خاص طرح کے عمل کی طرف مائل کرتے ہیں۔ کالی شلوار طوائفوں کی گندی کہانی ہونے کے باوجود پڑھنے والے کو

اس لئے متاثر کرتی ہے کہ اس میں اس ماحول کے دو کرداروں کی ذہنی کیفیتوں کا ایسا تجزیہ ہے جس میں کہانی کی ساری دلکشی ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ افسانہ نگار نے شروع سے آخر تک افسانے میں جتنی چھوٹی بڑی باتوں کو ایک زنجیر میں مربوط کیا ہے ان میں ایک ایسا رشتہ پیدا ہو گیا ہے جو کسی سخت سے سخت حادثہ سے بھی نہیں ٹوٹ سکتا۔ کہانی کے مختلف ٹکڑوں میں یہ کبھی نہ ٹوٹنے والا رشتہ قائم کرنا، اس کے آغاز اور انجام کو اس طرح چھوٹی بڑی بہت سی اہم اور غیر اہم باتوں کے ذریعہ آپس میں جوڑنا کہ دونوں آپس میں لازم و ملزوم معلوم ہونے لگیں اور دونوں منطقی طور پر یوں شیر و شکر ہو جائیں کہ ایک دوسرے کا سبب اور نتیجہ بن جائیں۔ منٹو کے فن کی ایسی خصوصیت ہے جو ان کے ہر افسانے میں (یا کم از کم اکثر افسانوں میں) موجود نظر آئے گی۔ منٹو نے اپنی اسی خصوصیت کے ذریعہ بہت سے پڑھنے والوں کو اپنا گرویدہ بنایا ہے۔

(۲)

منٹو کے افسانوی فن کا ایک پہلو وہ ہے جس کا ذکر میں اب تک کرتا رہا ہوں اور جس میں افسانہ کی مجموعی ساخت، ترتیب، تشکیل اور تعمیر جیسی چیزیں شامل ہیں۔ افسانہ کی تمہید، اس کی اٹھان، اس کے واقعات کا اتار چڑھاؤ، ان واقعات کے پیچ اور الجھاؤ، اس اتار چڑھاؤ، پیچ اور الجھاؤ کے بعد افسانہ کا نقطۂ عروج اور اس کا خاتمہ۔ ان سب چیزوں کا تعلق افسانے کے ڈھل نچے اور اس کی ساخت سے ہے، اور اس ساخت میں افسانہ کی ظاہری ہیئت اور اس ہیئت کا مجموعی تاثر پڑھنے والے کے لئے دو سب سے اہم چیزیں ہیں۔ منٹو نے افسانوی فن کے اس ظاہری اور خارجی پہلو کو اور اس کے مختلف اجزا و عناصر کو جو اہمیت دی ہے اس سے ہمیں یہ اندازہ لگانے اور یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی کہ منٹو ایک فنکار کی حیثیت سے فن کے ان ظاہری پہلوؤں کو اپنے افسانے کی ساخت اور تشکیل میں ایک بنیادی اور اہم حیثیت دیتے ہیں اور ان کی اہمیت ان کے نزدیک اس لئے ہے کہ یہ پڑھنے والے کے ذہن اور قلب پر ایک مخصوص تاثر قائم کرنے کے یقینی وسائل ہیں۔ گویا فنکار کا مقصود بالذات فن کے یہ ظاہری پہلو ہرگز نہیں

وہ تو ان ظاہری پہلوؤں سے ایک اہم وسیلہ کا کام لے کر تاثر پیدا کرنے کا وہ مقصد حاصل کرنا چاہتا ہے جو ہر اچھے فن کی مشترک خصوصیت ہے۔

اس لئے منٹو کے فن کا تجزیہ کرنے کی یہ ابتدائی منزل طے کر لینے کے بعد ہمیں یہ سوچنا پڑتا ہے کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں تاثر انگیزی کی خصوصیت کو فن کی بنیاد بنا کر اس کے حصول کے لئے ان خارجی اور ٹیکنیکی چیزوں کے علاوہ اور ایسے کون کون سے طریقے برتے اور استعمال کئے ہیں جنھیں ہم اس کے اسلوبِ نگارش کی خصوصیت کہہ سکیں۔ یہ صحیح ہے کہ کسی افسانے کے مجموعی تاثر کو ایک خاص رنگ دینے میں فن کے ان ظاہری پہلوؤں کا بھی ایک خاص مقام ہے جن کا ذکر اب تک ہوتا رہا ہے لیکن ان سے بھی خاص حیثیت اظہار اور ابلاغ کے ان طریقوں کو حاصل ہے جنھیں ہر مصنف اپنی اپنی پسند، اپنی اپنی صلاحیت اور مذاق کے مطابق برتتا ہے۔ ایک سیدھی سادی یا پیچیدہ سے پیچیدہ بات کہنے کا انداز کیا ہو، اس کے لئے کسی خاص محل پر سیدھے سادے فقرے، اشارے کنایے، تشبیہہ، استعارے، تضاد یا تکرار میں سے کون سا حربہ زیادہ موثر ثابت ہوگا۔ یہ بات ہر مصنف اپنی اپنی صلاحیتوں کے مطابق سوچتا اور انھیں صلاحیتوں کے مطابق ان میں سے جس حربہ یا وسیلہ کو جس خاص محل کے لئے موزوں اور موثر سمجھتا ہے استعمال کرتا ہے۔ لفظوں، فقروں، اشاروں، کنایوں، تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال کا یہی مخصوص اور منفرد انداز ایک مصنف اور دوسرے مصنف کے اسلوب میں فرق پیدا کرتا ہے۔

منٹو کے افسانوی فن کو اگر اسلوب اور اظہار کے ان وسائل کے نقطۂ نظر سے پرکھنے اور جانچنے کی کوشش کی جائے تو سب سے پہلی چیز جو پڑھنے والے کو شدت کے ساتھ متاثر کرتی ہے یہ ہے کہ منٹو کے پاس معمولی سے معمولی بات کے اظہار کے لئے ایک غیر معمولی انداز موجود ہے۔ فقرہ کی ساخت میں معمولی سی تبدیلی، لفظوں کے برتنے میں تھوڑی سی جدت پسندی اور بہت کم اور بڑی گہری بات .... کو اس طرح ادا کر دینے کی قدرت کہ جیسے وہ بات نہ اہم ہے نہ عمیق منٹو کے انداز اظہار کے بعض واضح

پہلو ہیں۔

بعض ٹکڑے دیکھ کر ان کے اسلوب کی ان خصوصیتوں کو پرکھنے اور جانچنے کی کوشش کیجئے۔

(۱) سب سے پہلی مثال 'نیا قانون' کی ہے۔ استاد منگو نئے قانون کی خبر سن کر آیا ہے اور یہ خبر کسی دوسرے تک پہنچانے کے لئے بے قرار ہے۔ اتنے میں نتھو گنجا اڈے پر آتا ہے۔ منگو بلند آواز سے اس سے کہتا ہے :-

"ادھر آ ادھر، ایسی خبر سناؤں کہ جی خوش ہو جائے —— تیری اس گنجی کھوپڑی پر بال اُگ آئیں۔"

(۲) 'پھجان' میں بازارِ حسن کی عورتوں کے متعلق کہا گیا ہے : "یہ رنگ برنگی عورتیں مکانوں میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں —— آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں۔"

(۳) 'پھجان' میں ایک لڑکی کا ذکر یوں آیا ہے : "مروڑیاں اس کے ہاتھوں سے کچے فرش پر گر رہی تھیں، اور مجھے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اناج رو رہا ہے اور یہ مروڑیاں اس کے آنسو ہیں۔"

(۴) 'پھجان' میں ایک اور بازاری عورت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں "وہ اس انداز سے اپنا ہاتھ ہلا رہی تھی جیسے مکار دوکاندار کی طرح ڈنڈی مارے گی اور کبھی تول نہیں تولے گی۔"

(۵) "شوشو" میں ایک جگہ کہا گیا ہے —— شوشو........ شوشو ...... ارے یہ کیا؟ دو تین بار اس کا نام میری زبان پر آیا تو میں نے یوں محسوس کیا کہ پپرمنٹ کی گولیاں چوس رہا ہوں۔"

(۶) "شوشو" میں ہی سونے سے پہلے کی کیفیت یوں بیان کی ہے "میری پلکیں آپس میں ملنے لگیں۔ ایسا محسوس ہونے لگا کہ دُھنکی ہوئی روئی کے بہت بڑے انبار میں دھنسا جا رہا ہوں۔"

(۷) "خوشیا" میں کانتا کا ننگا جسم موم کے پتلے کے مانند اس کی آنکھوں کے سامنے کھڑا تھا اور پگھل پگھل کر اس کے اندر جا رہا تھا۔"

(۸) آپ کو ایسے آدمی نظر آئیں گے جو محبت کرنے کے معاملہ میں بانجھ ہیں۔" (بانجھ)

(۹) ...... محبت کا اسقاط بھی ہو سکتا ہے۔" (بانجھ)

(۱۰) اندر ہی اندر اس نے اپنے ہر قصے کو بم بنا لیا تھا کہ وقت پر کام آ گئے۔" (نعرہ)

(۱۱) "جب شکیلہ نے سینے کی ہوا خارج کی تو مومن کو ایسا محسوس ہوا کہ اس کے اندر ربڑ کے کئی غبارے پھٹ گئے ہیں۔" (بلاؤز)

(۱۲) نتھو کے دل پر ایک گھونسا سا لگا۔ اسے ایسا محسوس ہوا کہ دوپہر کی دھوپ میں اڑنے والی ساری چیلیں اس کے دماغ میں گھس کر چیخنے لگی ہیں۔" (اس کا پتی)

(۱۳) "کبھی کبھی اسے ایسا محسوس ہوتا کہ ہوا میں بہت اونچی جگہ لٹکی ہوئی ہو...... اوپر ہوا نیچے ہوا، دائیں ہوا، بائیں ہوا، بس ہوا ہی ہوا ہے۔ اور پھر اس ہوا میں دم گھٹنا بھی ایک خاص مزا دیتا ہے۔" (ہتک)

(۱۴) "فضا میں نیندیں گھلی ہوئی تھیں، ایسی نیندیں جن میں بیداری زیادہ ہوتی ہے اور انسان کے اردگرد نرم نرم خواب یوں لپٹ جاتے ہیں جیسے اونی کپڑے۔" (دھواں)

(۱۵) "میں نے انگلیوں سے اس کے بالوں میں کنگھی کرنا شروع کر دی ...... میں یہ محسوس کرنے لگا کہ اس کے بال میرے الجھے ہوئے خیال ہیں جن کو میں اپنے ذہن کی انگلیوں سے ٹٹول رہا ہوں۔"

(۱۶) "اسے صرف اپنے آپ سے غرض تھی اور بس۔ دوسروں کی جنت پر وہ ہمیشہ اپنی دوزخ کو ترجیح دیتا رہا۔" (نیا سال)

(۱۷) "محبت ایک عام چیز ہے۔ حضرت آدم سے لیکر ماسٹر نثار تک سب محبت کرتے آئے ہیں۔" (قبض)

(۱۸) زندگی کیا ہے؟..... میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایک اونی جراب ہے جس کے دھاگے کا ایک سرا ہمارے ہاتھ میں دے دیا گیا ہے۔ ہم اس جراب کو ادھیڑتے رہتے ہیں جب

اُدھیڑتے اُدھیڑتے دھاگے کا دوسرا سرا ہاتھ میں آجائے گا تو یہ طلسم جسے زندگی کہا جاتا ہے، ٹوٹ جائے گا۔" (مصری کی ڈلی)

منٹو کے افسانوں کے یہ متفرق اقتباسات اس کے اندازِ بیان کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کرتے ہیں۔ مثال نمبر ۱ میں سنگو نے جب یہ بات کہی کہ ایسی خبر سناؤں کہ جی خوش ہو جائے تو یہ معمولی سی بات تھی لیکن بظاہر معمولی معلوم ہونے والی بات سنگو کے نزدیک بہت اہم تھی۔ منٹو نے سنگو کے مزاج، اس کی ذہنی سطح اور گنجے نتھو کی مختلف خصوصیتوں کو جمع کر کے ایک ایسا جملہ لکھا جو سنگو کی ذہنی کیفیت کی پوری ترجمانی کرتا ہے۔ سنگو کی جذباتی شدت کے اظہار کے لئے منٹو نے جو جملہ وضع کیا ہے وہ منٹو کا منفرد رنگ ہے۔ ایک چلتے ہوئے غیر سنجیدہ فقرے کو ایک بیحد اہم اور گہرے مفہوم کا حامل اور ترجمان بنانا منٹو کے جدّت پسند اسلوب کی ایک خصوصیت ہے۔

مثال نمبر ۲ میں پڑھنے والے کے سامنے جو تشبیہہ آتی ہے، اسے دیکھ کر پڑھنے والے کو اس کے نئے پن کا احساس تو ضرور ہوتا ہے لیکن وہ سوچتا ہے کہ اس تشبیہہ میں کوئی غیر معمولی بات نہیں کہ منٹو کے سوا کسی اور کا ذہن اس تک نہ پہنچ سکتا۔ لیکن منٹو یہ کہتے ہیں کہ "آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں" تو پوری تشبیہہ پر منٹو کے منفرد اور امتیازی اسلوب کا رنگ چھا جاتا ہے، اس لئے کہ یہ جملہ جو خیال یا بیان کے اعتبار سے بالکل معمولی سا اور چلتا ہوا ہے، بازاری عورت کے کردار اور اس کی ان خصوصیات کو پوری طرح بے نقاب کر دیتا ہے جو اس جماعت کی عورتوں کی زندگی کا امتیاز سمجھی جاتی ہیں۔

تیسری مثال میں ابتدائی ٹکڑے میں مشاہدہ کی جو باریک بینی ہے وہ خود اپنی جگہ منٹو کے طرزِ فکر کی ایک خصوصیت ہے لیکن جس عورت کے ہاتھ سے وہ مرونڈیاں نیچے گر رہی تھیں اس کے لئے منٹو کے دل میں گھن بھی ہے اور نفرت بھی۔ اس گھن اور نفرت کا اظہار کرنے کے لئے اکثر لکھنے والوں کو بحرِ فکر میں غوطہ زنی کر کے نہ جانے کیسے کیسے گوہرِ آبدار نکالنے کی فکر ہوتی لیکن منٹو کے پاس شدید سے شدید جذبہ کے اظہار کے لئے آسان

سے آسان لفظ موجود ہیں اور ان لفظوں کو ایک ایسی ترتیب دینا کہ جملے کی ظاہری حیثیت تو سادہ و حقیر ہو جائے لیکن اس کی معنویت کئی گنا زیادہ ہو جائے۔ منٹو کی قدرتِ بیان کا ایک ادنیٰ کرشمہ ہے ——— ادنیٰ اس لئے کہ کرشمہ کبھی کبھی نہیں ہمیشہ ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔

یہی صورت مثال نمبر ۴ کی ہے جہاں منٹو نے اسی طرح کی ایک اور عورت کا ذکر کیا ہے جو ان کے نزدیک قابلِ نفرین ہے۔ لیکن نفرت اگر ایسے لفظوں کے ذریعہ ظاہر کی جائے جو بدیہی طور پر جذبۂ نفرت کے مظہر ہوں تو بیان میں عمومیت آ جائے۔ منٹو نے اپنے انداز کو ہمیشہ عمومیت سے بچایا اور سادگی بیان کو گہری معنویت کا ترجمان بنایا ہے۔

مثال نمبر ۵ تاثر انگیزی کی خصوصیت کے لحاظ سے اوپر کی دونوں مثالوں سے ملتی جلتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں پپرمنٹ کی ایک سادہ سی مثال نے پڑھنے والے کے لئے بھی "شوشو" کے نام میں وہی لذت پیدا کر دی ہے جس سے افسانہ نگار کا دل پوری طرح آشنا ہے۔

چھٹی اور ساتویں مثال منٹو کے اندازِ بیان کی ندرت اور قدرتِ کلام کے اس پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ منٹو انسانی ذہن کے شدید سے شدید تاثر اور اس کے دل کے نازک سے نازک اور لطیف سے لطیف جذبہ کا بیان ایسے لفظوں میں کر دیتے ہیں کہ وہ شدید تاثر اور نازک اور لطیف جذبہ مجسم ہو کر پڑھنے والے کے سامنے آ جاتا ہے۔ ایک غیر مرئی اور غیر مادی حس ایک ٹھوس اور مرئی حقیقت بن کر نظر کے سامنے آ جاتا ہے۔

آٹھویں اور نویں مثالوں میں منٹو نے دو نئے تصورات پیش کئے ہیں۔ "بانجھ" اور "اسقاط" کا ایک واضح لغوی مفہوم ہمارے ذہن میں موجود ہے۔ اس لئے منٹو جب محبت کے متعلق یہ کہتے ہیں کہ وہ بانجھ ہو سکتی ہے یا اس کا اسقاط ہو سکتا ہے تو ہمارا ذہن اس کا جو فوری اثر قبول کرتا ہے اس میں الجھن اور تکدر کی ملی جلی کیفیت ہوتی ہے

لیکن جب آہستہ آہستہ وہ نئے سیاق وسباق میں ان لفظوں کے مفہوم پر غور کرنا شروع کرتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ منٹو نے ایک گہرے فلسفیانہ خیال کے اظہار کے لئے دو ایسے لفظوں کا انتخاب کیا ہے جو کسی طرح بھی اس فلسفہ اور فکر کا بوجھ اٹھانے کے اہل نہیں تھے لیکن منٹو کی چابک دستی کی بدولت ان دونوں معمولی اور حقیر لفظوں کی حیثیت بالکل بدل گئی۔ انھوں نے نہ صرف ایک ایسی حقیقت کا اظہار بڑی کامیابی سے کردیا جس کے وہ اپنی ذاتی حیثیت سے اہل نہیں تھے، بلکہ پڑھنے والے کے لئے سوچ بچار کے دروازے بھی کھول دیئے۔ منٹو کے اسلوب کی جدت پسندی نے بعض اوقات چھوٹے لفظوں سے بڑا کام لیا ہے اور اس طرح معمولی لفظوں میں وقتی طور پر ایک گہرائی اور گیرائی پیدا ہوگئی ہے ——— یہی صورت ان دونوں مثالوں میں ہے۔

دسویں سے لیکر پندرھویں مثال تک ہر جملہ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ منٹو کے طرز اور اسلوب نگارش کی اس خصوصیت کا حامل ہے کہ وہ کسی کردار کی ذہنی کیفیت کی ساری شدتوں اور گہرائیوں کو کبھی بالکل سادہ جملوں سے، اور کبھی ایسی تشبیہوں اور مثالوں سے جو دوسرے لکھنے والے کو یقیناً اس موقع پر بے محل معلوم ہوتیں جہاں منٹو نے انھیں کامیابی سے برتا ہے، اور کبھی بہت سی ملی جلی واضح تصویروں سے اس طرح بیان کردیتے ہیں کہ پڑھنے والا کسی طرح کی حیرت کے احساس کے بغیر اس جذباتی شدت اور گہرائی کا مکمل تاثر قبول کرلیتا ہے دل کی بات ایک زندہ اور مرئی حقیقت بنکر اس کے سامنے آکھڑی ہوتی ہے اور بالاعلان کہتی ہے کہ دیکھو میں یہ ہوں سب مجھے اچھی طرح پہچان لو۔ اور دیکھنے والا ایک ہی نظر میں اس زندہ حقیقت کو اس طرح پہچان لیتا ہے کہ وہ اس کے لئے ناقابلِ فراموش بن جاتی ہے۔

سولھویں مثال میں منٹو کے اسلوب کی یہ خصوصیت نمایاں ہے کہ کسی واقعہ یا کردار کے سلسلہ میں قاری کو کوئی خبر سناکر فوراً ایک دوسرے جملے سے اس خبر کی وضاحت کرتے ہیں اور اس وضاحت کے بعد واقعہ کا وہ پہلو یا کردار کی وہ مخصوص کیفیت جس کا بیان مقصود ہے آئینہ کی طرح روشن اور سورج کی طرح تاباں ہوکر سامنے آجاتی ہے۔

سترھویں مثال بھی اسی طرح کی وضاحت کی ایک دوسری شکل ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے یہیں ایک خبر یہ کہہ کر سنائی کہ محبت ایک عام چیز ہے اور اس خبر کی وضاحت کے لئے جو مثال پیش کی وہ بظاہر مذاق اور طنز کی ایک بات معلوم ہونے کے باوجود اس قدر منطقی ہے کہ کوئی سننے والا اسے جھٹلانے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ منٹو کے فلسفہ کی طرح ان کی منطق بھی غیر معمولی سہاروں کی محتاج نہیں یہاں بھی سادگی بیان اور اہم ترین بات کو حد درجہ معمولی سمجھ کر اس کی اہمیت بڑھانے کی خصوصیت برابر کار فرما ہوتی ہے۔

آخری مثال میں بھی منٹو کے فکر اور اسلوب کی اسی خصوصیت کی آمیزش اور امتزاج ہے جہاں گہرے خیال اور سیدھی سادی عبارت اور معمولی سی تشبیہہ کو اس طرح ایک ہی زنجیر کی کڑیاں بنایا جاتا ہے کہ پڑھنے والا سوچنے لگتا ہے کہ گہری باتیں اور فلسفیانہ حقیقتیں واضح کرنے کا بہترین اور موثر انداز وہ ہے جسے منٹو نے اپنایا ہے۔

منٹو نے اپنے افسانوں میں سیدھے سادے روزمرہ کی بول چال کے جملوں سے ایسی مثالوں اور تشبیہوں سے جو دوسروں کی نظر میں بالکل حقیر اور بے حیثیت ہیں اور ایسے چلتے ہوئے فقروں سے جن میں سنجیدگی و متانت کا شائبہ تک نہیں ہوتا، گہری سے گہری سنجیدہ سے سنجیدہ اور موثر سے موثر بات کہنے کا کام لیا ہے اور ہر جگہ اس سادگی اور عمومیت کو تصور آفریں، فکر انگیز اور خیال افروز بنایا ہے۔ پھر بھی بہت کم مقامات ایسے ہیں جنہیں پڑھ کر قاری کے دل میں یہ بات آتی ہو کہ دوسروں کے فکر اور تخیل کی شمع جلانے والے منٹو نے یہ باتیں کہنے کے لئے اپنے ذہن پر زور دیا ہے۔ منٹو نے جو کچھ کہا ہے اس میں آورد نام کو نہیں، ایک ایسی آمد ہے جو شخصیت کے زور اور اس کے بے لوث خلوص کی مظہر ہے۔ منٹو کے پورے اسلوب پر یہی بے تکلفی اور بے ساختگی چھائی ہوئی ہے۔ اس کا پرتو ہمیں منٹو کی ان تشبیہوں میں بھی نظر آتا ہے جو اس کے ترکش فن کے بڑے صید افگن تیر ہیں ——— ایسے تیروں کی منٹو کے ترکش میں کوئی کمی نہیں۔ بیشمار تشبیہوں میں سے چند پر نظر ڈال کر اندازہ لگائیے کہ منٹو کا ہمہ رنگ اور ہمہ صفت فن ان تشبیہوں سے کب اور کس طرح کام لیتا ہے۔

"ان کے لال جھریوں بھرے چہرے دیکھ کر مجھے وہ لاش یاد آجاتی ہے جس کے جسم پر سے اوپر کی جھلی گل گل کر جھڑ رہی ہو" (نیا قانون)

منٹو کے دل میں (یا منٹو کے کسی کردار کے دل میں) کسی چیز، کسی واقعہ یا شخص کا جو تصور ہے اسے دوسرے کے ذہن تک جوں کا توں پوری طرح منتقل کرنے کے لئے منٹو کے پاس الفاظ، فقروں اور جملوں کی کمی نہیں، اسی طرح ان کا ذہن تازہ مشکل سی مشکل ذہنی اور جذباتی تجربہ کو اس کی مکمل نزاکتوں اور لطافتوں کے ساتھ دوسروں تک پہنچانے کے لئے ایسی تشبیہیں وضع کر لینے پر قادر ہے جن کی طرف کسی اور کا ذہن منتقل بھی نہیں ہوتا۔ یہی خصوصیت اوپر کی مثال میں ہے۔

منٹو جس طرح الفاظ اور جملوں کے ذریعہ محبت، نفرت، حقارت، رشک، حسد، خلوص، صداقت اور رحم و کرم کے احساسات میں قاری کو پوری طرح اپنا ہم نوا بنا سکتے ہیں اسی طرح تشبیہوں کی مدد سے ـــــ اور اکثر بالکل معمولی معمولی تشبیہوں سے ـــــ وہ ہر طرح کے احساس اور جذبہ کو اس طرح جیتا جاگتا بنا کر پڑھنے والے کے ذہن میں اتار دیتے ہیں کہ وہ جذباتی طور پر پوری طرح اپنے آپ کو افسانہ نگار کے سپرد کر دیتا ہے ـــــ استاد منگو کی زبان سے مار دھاڑ یوں کو غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل کہلوانے اور اس بات کو اس طرح مکمل کرنے میں کہ "نیا قانون اس کے لئے کھولتا ہوا پانی ہو گا" یہ منٹو کے فن کی یہ خصوصیت نمایاں ہے۔

"جب استاد منگو کی نگاہیں گورے سے چار ہوئیں تو ایسا معلوم ہوا کہ بیک وقت آمنے سامنے کی بندوقوں کی گولیاں خارج ہوئیں اور آپس میں ٹکرا کر ایک آتشیں بگولا بن کر اوپر کو اڑ گئیں"۔ بندوقوں سے نکلی ہوئی گولیوں کی تشبیہ میں کوئی نئی بات نہیں لیکن اسکے برمحل صرف نے ایک شدید احساس کو ایک واضح اور مرئی شکل دے دی ہے۔

ایسی تشبیہیں جن میں یوں بظاہر کوئی نیا پن نہ ہو دوسروں کو اپنی طرف متوجہ نہیں کر سکتیں۔ لیکن منٹو کا دور رس تصور ہمیشہ دو چیزوں میں معمولی ترین مشابہت تلاش کر کے اسے بڑی برجستگی سے صرف کرتا ہے اور ایک معمولی اور بظاہر بے حقیقت سی

تشبیہہ ایک مکمل مفہوم کی حامل اور ایک گہرے تجربہ کی عکاس بن جاتی ہے۔ بندوقوں سے نکلی ہوئی گولیوں جیسی اور بہت سی سیدھی سادی لیکن اپنے تاثر کے لحاظ سے اہم تشبیہیں منٹو کے ہر افسانہ میں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ ایسی چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:

"وہ بڑی خوفناک عورت تھی۔ اس کا منہ کچھ اس انداز سے کھلتا تھا جیسے لیمو نچوڑنے والی مشین کا کھلتا ہے۔" (پہچان)

"اس کی آنکھیں مست تھیں اور ہونٹ تلوار کے تازہ زخم کے مانند کھلے ہوئے تھے۔" (شوشو)

خوشیا کے مردانہ وقار کو اس بات سے سخت دھکا لگا ہے کہ کانتا برہنہ اس کے سامنے آکر کھڑی ہو گئی اور اپنی اس حرکت کا جواز یہ کہہ کر پیش کیا کہ "کیا ہرج ہے، اپنا خوشیا ہی تو ہے۔" یہ بات خوشیا کے دماغ میں طرح طرح کے روپ بھر کر اسے ستاتی اور پریشان کرتی ہے۔ ان بے شمار روپوں میں سے ایک یہ ہے:-

"خوشیا نہ ہوا سالا وہ بلا ہو گیا جو اس کے بستر پر ہر وقت اونگھتا رہتا ہے۔"

(خوشیا)

'بانجھ' میں ایک منظر کا تصور منٹو نے اس طرح پیش کیا ہے:

"کبھی کبھی کسی آنے یا جانے والی موٹر کے ہارن کی آواز بلند ہوتی اور یوں معلوم ہوتا کہ بڑی دلچسپ کہانی سننے کے دوران میں کسی نے زور سے 'ہوں' کی ہے۔" (بانجھ)

یہ تشبیہہ بھی غیر معمولی نہ سہی لیکن اس تک منٹو کے سوا کسی اور کے ذہن کی نارسائی اسے غیر معمولی بھی بنا دیتی ہے اور منٹو کی فنی عظمت کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے۔

"گالی ——— یوں سمجھئے کہ کانوں کے راستہ پگھلا ہوا سیسہ شائیں شائیں کرتا اس کے دل میں اتر گیا۔" (نعرہ)

"بار بار یہ دو گالیاں، جو سیٹھ نے بالکل پان کی پیک کے مانند اپنے منہ سے

اگل دی تھیں، اس کے کانوں کے پاس زہریلی بھڑوں کی طرح بھنبھنانا
شروع کردیتی تھیں۔" (نعرہ)

"دو گالیاں، جیسے اس نے اپنی گدّے دار کرسی میں سے دو کھٹمل نکال کر
پھینک دیے ہیں۔" (نعرہ)

"دو گالیاں ــــ اس کے جی میں آئی کہ اپنے سینے کے اندر ہاتھ ڈال کر
وہ ان دو پتھروں کو جو کسی حیلے گلتے ہی نہ تھے، باہر نکال لے۔" (نعرہ)

ایک گالی یا دو گالیاں ــــ میرے اور آپ کے لئے وہ سنی سنائی بے حقیقت باتیں ہیں جنھیں آدمی صبح سے شام تک ہر ایک کے منہ سے نکلتے سنتا ہے لیکن کیشولال کے دل پران گالیوں نے جو اثر کیا ہے اس کی شدّت اور تڑپ کو منٹو ان گنت تشبیہوں کے ذریعہ پوری طرح واضح کردینے پر قادر ہیں۔ اوپر کی چاروں تشبیہوں میں کوئی نیا پن نہیں لیکن ان فرسودہ تشبیہوں سے منٹو نے بار بار جو کام لیا ہے اس سے عمومیت میں خصوصیت پیدا ہوئی ہے، سطحیت میں گہرائی آئی ہے۔

منٹو نے ایک ہی تشبیہہ سے ایک بہت وسیع منظر کی تصویر کھینچنے اور فضا قائم کرنے کی جو خدمت کی اس کی چند اور تصویریں دیکھئے۔ پہلی دو تصویریں 'دھواں' کی ہیں۔

"موسم کچھ ایسی ہی کیفیت کا حامل تھا جو ربڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا
ہوتی ہے۔" (دھواں)

"ایک کبوتر اور ایک کبوتری پاس پاس پر پھلائے بیٹھے تھے۔ ایسا معلوم
ہوتا تھا کہ دونوں دم پخت کی ہوئی ہنڈیا کی طرح گرم ہیں۔" (دھواں)

"وہ کچھ اس طرح سمٹی جیسے کسی نے بلندی سے ریشمی کپڑے کا تھان کھولکر
نیچے پھینک دیا ہے۔" (مصری کی ڈلی)

دو ایک مزید تشبیہیں اور دیکھئے اور اندازہ لگائیے کہ منٹو چیزوں کو کیسے کیسے گوشوں میں سے نکال کر منظرِ عام پر لاتا اور پڑھنے والے کے ذہن کو ہر دم ایک نیا نقش بنانے میں مدد دیتا ہے:

"یہ اشوک کمار بھی عجیب چیز ہے۔ پردے پر عشق کرتا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کا سٹر آئل پی رہا ہے" (سجدہ)

"اپنے آپ کو چھپانے کی کوشش میں وہ ایک ایسا بیجان لطیفہ بن کے رہ گیا تھا جو بڑے ہی خام انداز میں سنایا گیا ہو" (سجدہ)

"وہ کرسی پر اس انداز سے بیٹھا ہوا تھا جیسے شطرنج کا پٹا ہوا مہرہ بساط سے بہت دور پڑا ہے" (سجدہ)

"اس کی شرارت اب دُم کٹی گلہری بن کر رہ گئی تھی" (سجدہ)

"نئے سال کی آمد پر وہ خوش تھا ــــ جس طرح اکھاڑے میں کوئی نام ور پہلوان اپنے نئے مدِ مقابل کی طرف خم ٹھونک کر بڑھتا ہے" (نیا سال)

یہ سب تشبیہیں پڑھنے والے کے تصور اور تخیل کو زندگی کی ایک لہر دے کر اسے ایک ایسی تصویر بنانے میں مدد دیتی ہیں جس کا ہر رنگ تیکھا اور ہر نقش واضح ہے منٹو کی تشبیہوں کا یہ امتیاز ہے کہ ان میں سے کوئی زندگی کی تڑپ اور تیزی سے خالی نہیں۔ ہر تشبیہ کے پیچھے ایک مکمل اور واضح تصویر چھپی ہوئی ہے جسے منٹو کی چابک دستی اس طرح بر محل استعمال کرتی ہے کہ پڑھنے والا اس تصویر کا پورا تاثر قبول کرتا ہے اور وہی ذہنی اور جذباتی نتائج اخذ کرتا ہے جو افسانہ نگار کے ذہن میں ہیں۔ منٹو کا اسلوبِ اظہار جس میں الفاظ، فقروں اور تشبیہوں کو یکساں اہمیت ہے۔ مکمل تاثر کی تخلیق کو اپنا نصب العین بناتا ہے اور شاید بہت کم موقعے ایسے ہیں جن پر اسے اپنا فنی مقصود حاصل کرنے میں پوری کامیابی حاصل نہ ہوئی ہو۔ اس کی اس کامیابی میں تشبیہوں کے علاوہ ایک اور

خاص چیز کو بھی دخل ہے ـــــ اور وہ ہے 'تکرار'۔

'تکرار' مشرقی اسلوبِ اظہار کی ایک ایسی خصوصیت ہے جسے نثر سے زیادہ نظم میں برتا گیا ہے۔ لیکن اردو اور فارسی میں عموماً 'تکرار' کو ایک لفظی صنعت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس لفظی صنعت سے لکھنے والوں نے عموماً صوتی ترنم اور تاثر انگیزی کا کام لیا ہے۔ گو کبھی کبھی یہ تاثر محض صوتی ترنم و تاثر کے علاوہ جذباتی کیفیات کے اظہار کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ نثر میں مغربی اسالیب کے اثر سے لفظوں اور فقروں کی تکرار خاصی عام ہو گئی ہے۔ چنانچہ ہمارے افسانہ نگاروں کے یہاں جا بجا اس کی مثالیں ملتی ہیں لیکن کسی افسانہ نگار نے اظہار کے وسیلہ کو اپنے فن میں اس طرح شامل نہیں کیا جیسے منٹو نے۔ منٹو کے مشہور افسانوں میں سے خوشیا، نعرہ، بلاؤز، ہتک، نیا قانون اور نسبتاً کم معروف افسانوں میں 'الّو کا پٹھا'، اور 'قبض' اس فن کے بڑے کامیاب مظہر ہیں۔

دو تین افسانوں پر نظر ڈال کر دیکھئے کہ اس تکرار سے منٹو نے کیا کیا کام لئے ہیں۔

'نعرہ' میں کیشو لال اپنے سیٹھ کے ساتویں منزل والے بالاخانے سے نیچے اترا تو افسانہ نگار کے لفظوں میں:

"اسے یوں محسوس ہوا کہ اس سنگین عمارت کی ساتوں منزلیں اس کے کاندھوں پہ دھر دی گئی ہیں۔"

اس لئے کہ دو مہینے کا کرایہ ادا نہ کرنے کی سزا میں سیٹھ نے اسے دو گالیاں دی تھیں اور دو گالیاں اس کے پورے وجود میں سمائی جا رہی تھیں۔ ان گالیوں سے کیشو لال کے دل پر جو کچھ بیت رہی تھی اس کے اظہار کا بہترین ذریعہ منٹو نے تکرار کو بنایا ہے۔ یہ گالیاں اس کے ذہن اور جذبات بلکہ اس کے وجود پر کس طرح چھائی ہوئی ہیں۔ اس کی تفصیل منٹو کی زبانی سنئے:

...... مالک مکان نے غصہ میں آ کر اسے گالی دی ـــــ گالی

...... یوں سمجھئے کہ کانوں کے راستے پگھلا ہوا سیسہ شائیں شائیں کرتا اس کے

سینے کے اندر جو طوفان مچ گیا اس کا تو کچھ ٹھکانا ہی نہ تھا۔ ......

اس کے جی میں آئی کہ اس گالی کو جسے وہ بڑی حد تک نگل چکا تھا سیٹھ کے جھرّیاں پڑے چہرے پر قے کر دے۔ مگر وہ اس خیال سے باز آ گیا کہ اس کا غرور تو باہر فٹ پاتھ پر پڑا ہے ......

سیٹھ نے پھر گالی دی۔ اتنی ہی موٹی اس کی چربی بھری گردن تھی ـــــ اور اسے یوں لگا کہ کسی نے اوپر سے اس پر کوڑا کرکٹ پھینک دیا ہے ......

ایک نہیں دو گالیاں ـــ بار بار یہ دو گالیاں جو سیٹھ نے بالکل پان کی پیک کے مانند اپنے منہ سے اُگل دی تھیں۔ اس کے کانوں کے پاس زہریلی بھڑوں کی طرح بھنبھنانا شروع کر دیتی تھیں اور وہ سخت بے چین ہو جاتا تھا۔

چلتے چلتے ایک لنگڑے کتے سے اس کی ٹکر ہوئی۔ کتے نے اس خیال سے کہ شاید اس کا زخمی پیر کچل دیا گیا ہے "چاؤں" کیا اور پرے ہٹ گیا، اور وہ سمجھا کہ سیٹھ نے اسے پھر گالی دی ہے ...... گالی .... گالی ٹھیک اسی طرح اس سے اُلجھ کر رہ گئی تھی جیسے جھڑبیری کے کانٹوں میں کوئی کپڑا۔ وہ جتنی کوشش اپنے آپ کو چھڑانے کی کرتا تھا اتنی ہی زیادہ اسکی روح زخمی ہوتی جا رہی تھی۔

سیٹھ نے ایک گالی دی اور کچھ نہ بولا ـــ دوسری گالی دی تو بھی وہ خاموش رہا جیسے وہ مٹی کا پُتلا ہو ـــــ پر مٹی کا پتلا کیسے ہوا؟ اس نے ان دو گالیوں کو سیٹھ کے تھوک بھرے منہ سے نکلتے دیکھا جیسے دو چوہے

بڑے چوہے موریوں سے باہر نکلے ہوں۔

جب اس کے سامنے ایک موٹر نے اپنے ماتھے کی بتیاں روشن کیں تو اسے معلوم ہوا کہ وہ دو گالیاں نکل کر اس کی آنکھوں میں دھنس گئیں۔

گالیاں ـ گالیاں ـ کہاں تھیں وہ گالیاں؟ اس کے جی میں آئی کہ اپنے سینے کے اندر ہاتھ ڈال کر وہ ان دو پتھروں کو جو کسی حیلے گلنے ہی نہ تھے، باہر نکال لے اور جو کوئی بھی اس کے سامنے آئے اس کے سر پر دے مارے۔

اس کا دماغ آگ کا ایک چکر سا بن گیا۔ اس چکر میں اس کے سارے پرانے اور نئے خیال ایک ہار کی صورت میں گندھ گئے —— دو مہینے کا کرایہ، اس کا پتھر کی بلڈنگ میں درخواست لیکر جانا —— سات منزلوں کے ایک سو بارہ زینے، سیٹھ کی بھدی آواز، اس کے سر پر مسکراتا ہوا بجلی کا لیمپ اور ... یہ موٹی گالی ..... پھر دوسری ..... اور اس کی خاموشی ...... یہاں پہنچ کر آگ کے اس چکر میں تڑتڑ گولیاں سی نکلنا شروع ہو جاتیں اور اسے ایسا محسوس ہوتا کہ اس کا سینہ چھلنی ہو گیا۔

'نعرہ' میں گالیوں والے واقعہ کی تکرار سے منٹو نے آہستہ آہستہ کیشو لال کے ذہنی اور جذباتی ہیجان کو واضح کرنے میں مدد لی ہے اور اس تکرار اور بڑھتے ہوئے ہیجان میں مکمل ہم آہنگی پیدا کر کے اس انجام کے لئے نفسیاتی اور فنی جواز پیدا کیا ہے جس میں کیشو لال کے دل کا سارا درد اور اس کی شخصیت کا سارا کرب و اضطراب سمٹ کر وہ نعرہ بن گیا جس سے کیشو لال کے دل کو ضرور تسکین مل گئی لیکن سننے والوں نے صرف یہ تبصرہ کیا کہ "پگلا ہے" —— منٹو اپنے فن میں افسانہ کی تمہید، اس کی اٹھان، اس کے نقطۂ عروج اور اس کے انجام

کو جو اہمیت دیتے ہیں اور مختلف مراحل کے درمیان پورے خلوص اور انہماک سے ربط اور تسلسل کا جو رشتہ قائم کرتے ہیں وہ 'نعرہ' میں گالیوں کے ذکر کی تکرار سے پورا ہوا ہے 'تکرار' ہی نے اس افسانے میں ایک خاص کردار کی ذہنی کیفیت کے اضطراب کی مصوری کی ہے۔ تکرار ہی نے افسانہ کو آہستہ آہستہ اٹھان کی طرف لے جا کر ایک سوچے سمجھے انجام تک پہنچایا ہے اور تکرار ہی نے اس تاثر کی تکمیل کی ہے جو قاری کے نقطۂ نظر سے اس کا مقصود ہے۔

"بلاؤز" شباب کی نازک اور جاں گداز منزل میں قدم رکھنے والے مومن کی اس جنسی بیداری کی کہانی ہے جس کے معنی اسے خود بھی اچھی طرح معلوم نہیں۔ اس نازک نفسیاتی موضوع کی کہانی منٹو نے چند تاثرات اور تصورات کو ایک ہی لڑی میں پرو کر تصورات کی تکرار کی زبانی سنائی ہے۔ اس کی ابتداء یوں ہوتی ہے کہ ایک دن مومن کو:

"شکیلہ کی سفید بغل میں کالے کالے بالوں کا ایک گچھا نظر آ گیا۔۔۔۔۔۔ یہ گچھا اسے بہت بھلا معلوم ہوا۔ ایک سنسنی سی اس کے سارے بدن میں دوڑ گئی ایک عجیب و غریب خواہش اس کے دل میں پیدا ہوئی کہ یہ کالے کالے بال اس کی مونچھیں بن جائیں۔"

مومن کے دل میں اس کے بعد دھندلے دھندلے خیال پیدا ہوتے رہے لیکن وہ ان کا مطلب سمجھنے سے قاصر رہا اور آخر ایک دن جب اس نے اپنا ٹرنک کھول کر اپنے عید کے لئے بنے ہوئے نئے کپڑوں پر نظر ڈالی تو۔۔۔۔۔۔

"رومی ٹوپی کا خیال آتے ہی اس کے سامنے اس کا پھندنا آ گیا اور پھندنا فوراً ہی ان کالے کالے بالوں کے گچھے میں تبدیل ہو گیا جو اس نے شکیلہ کی بغل میں دیکھا تھا۔"

اور پھر کمرہ صاف کرتے ہوئے اس نے ساٹن کی چمکیلی کترنیں اپنی جیب میں رکھ لیں۔

اور اگلے دن یوں ہی الگ بیٹھ کر ان کے دھاگے الگ کرنے شروع کر دیئے......

"حتیٰ کہ دھاگے کے چھوٹے بڑے ٹکڑوں کا ایک گچھا سا بن گیا۔ اس کو ہاتھ میں لیکر وہ دباتا رہا، مسلتا رہا ——— لیکن اس کے تصور میں شکیلہ کی وہی بغل تھی جس میں اس نے کالے کالے بالوں کا ایک چھوٹا سا گچھا دیکھا تھا۔"

اس کے بعد وہ جب بھی اندر آ کر بلاؤز کو دیکھتا تو........

"اس کا خیال فوراً ان بالوں کی طرف دوڑ جاتا جو اس نے شکیلہ کی بغل میں دیکھے تھے۔"

اور بالآخر رات کو:

"جب وہ سویا تو اس نے کئی اوٹ پٹانگ خواب دیکھے ——— ڈپٹی صاحب نے پتھر کے کوئلوں کا ایک بڑا ڈھیر اس سے کوٹنے کو کہا جب اس نے ایک کوئلہ اٹھایا اور اس پر ہتھوڑے کی ضرب لگائی تو وہ نرم نرم بالوں کا ایک گچھا بن گیا ——— یہ کالی کھانڈ کے مہین مہین تار تھے جنکا گولا بنا ہوا تھا ——— پھر یہ گولے کالے رنگ کے غبارے بنکر ہوا میں اڑنے شروع ہوئے ——— بہت اوپر جا کر یہ پھٹنے لگے۔ پھر آندھی آ گئی اور مومن کی زرمی ٹوپی کا پھندنا کہیں غائب ہو گیا ——— پھندنے کی تلاش میں نکلا۔ دیکھی اور ان دیکھی جگہوں پر گھومتا رہا ——— ایک کالی ساٹن کے بلاؤز پر اس کا ہاتھ پڑا۔ کچھ دیر تک وہ کسی دھڑکتی ہوئی چیز پر اپنا ہاتھ پھیرتا رہا۔ پھر دفعتاً ہڑبڑا کے اٹھ بیٹھا۔ تھوڑی دیر تک وہ کچھ نہ سمجھ سکا کہ کیا ہو گیا ہے......"

اس نفسیاتی افسانے کی فنی ترتیب، اس کے اٹھان، اس کے ارتقا، اس کے منتہا اور اس کے انجام اور پھر سب کے باہمی ربط اور توازن میں منٹو نے ایک حساس تصور کی تکرار کو فن کی بنیاد بنایا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار نے ذہنی کشمکش

کے جو مراحل طے کیے ہیں ان کے اظہار کے اور طریقے بھی ہو سکتے تھے، لیکن منٹو کے اس افسانے کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے تصورات کی جس تکرار کو ایک خاص تاثر پیدا کرنے کا فنی وسیلہ بنایا ہے وہی وسیلہ اس مقصد کے حصول کا بہترین ذریعہ ہو سکتا تھا۔ فنکار کی حیثیت سے منٹو نے اپنے لئے یہ امتیاز مخصوص کیا ہے کہ جب کسی خاص محل پر وہ کسی فنی اسلوب سے کوئی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہی اسلوب اس محل کا بہترین اسلوب معلوم ہوتا ہے۔ 'نعرہ' اور 'بلاؤز' کی مثالوں سے منٹو کے فن میں تکرار کی جس اہمیت کی وضاحت ہوتی ہے وہی ایک نئے اسلوب سے ہتک، خوشیا، اُلو کا پٹھا اور قبض جیسے افسانوں میں بھی اجاگر ہوتی دکھائی دیتی ہے۔

منٹو نے 'تکرار' کی طرح 'تضاد' کو بھی اپنے تاثرات کے اظہار کا ایک وسیلہ بنایا ہے اور اسے طرح طرح سے اپنے افسانوں میں برتا ہے اور اپنے افسانوں کے ذریعہ اس تضاد کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

تضاد کی یہ مختلف صورتیں کس کس شکل میں ان کے افسانوں میں نمایاں ہوتی ہیں اکی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے۔

پہلا اقتباس 'نعرہ' کا ہے جس میں کیشو لال کے جذبات کی مصوری میں تصورات کے اس تضاد سے مدد لی گئی ہے جو طبقاتی اونچ نیچ کا پیدا کیا ہوا ہے:

"اس کے گھر کا اندھا لیمپ کئی بار بجلی کے اس بلب سے کئی بار ٹکرایا جو مالک مکان کے گنجے سر کے اوپر مسکرا رہا تھا۔ کئی بار اس کے پیوند لگے کپڑے ان کھونٹیوں پر لٹک کر، پھر اس کے بدن سے چمٹ گئے، جو دیواریں گڑی چمک رہی تھی"

اسی طبقاتی تضاد کی ایک شکل 'بلاؤز' میں اس طرح دکھائی دیتی ہے:

"....... نوکروں کے متعلق کون غور کرتا ہے؟ بچپن سے لیکر بڑھاپے تک وہ تمام منزلیں پیدل طے کر جاتے ہیں اور آس پاس کے آدمیوں کو خبر تک نہیں ہوتی"

دو کردار ایک ہی صورتِ حال کو اپنے اپنے جذبات اور تصورات کی روشنی میں کس کس رنگ میں دیکھتے ہیں، اس کا اظہار 'ہتک' میں کئی جگہ مادھو اور سوگندھی کے جذبات کو واقعات کی شکل دے کر کیا گیا ہے۔ ان کئی تصویروں میں سے ایک یہ ہے:

"ایک ہاتھ سے سوگندھی نے پگڑی والے کی تصویر اتاری اور دوسرا ہاتھ اس فریم کی طرف بڑھایا جس میں مادھو کا فوٹو جڑا اتھا۔ مادھو اپنی جگہ سمٹ گیا۔ جیسے ہاتھ اس کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ایک سیکنڈ میں فریم کیل سمیت سوگندھی کے ہاتھ میں تھا۔

زور کا قہقہہ لگا کر اس نے 'اونہہ' کی اور دونوں فریم ایک ساتھ کھڑکی میں سے باہر پھینک دیئے۔ دو منزلوں سے جب فریم زمین پر گرے اور کانچ ٹوٹنے کی آواز آئی تو مادھو کو ایسا معلوم ہوا کہ اس کے اندر کوئی چیز ٹوٹ گئی ہے۔ بڑی مشکل سے اس نے ہنس کر اتنا کہا "اچھا کیا ——— مجھے بھی یہ فوٹو پسند نہیں تھا"

آخری جملہ میں مادھو نے جو کچھ کہا ہے وہ اس کے دل کی بات نہیں۔ اس مجبوری اور بے بسی نے ایک پُر فریب جھوٹ کی شکل اختیار کی ہے ——— اس مجبوری اور بے بسی اور ظاہر و باطن کے تضاد کی ایک اور تصویر دیکھئے:

"...... مادھو ڈر گیا۔ وہ گری ہوئی ٹوپی اٹھانے کے لئے جھکا تو سوگندھی کی گرج سنائی دی: "خبردار ——— پڑی رہنے دے وہیں ——— تو جا، تیرے پونا پہنچتے ہی میں اس کو منی آرڈر کر دوں گا"

سوگندھی کے اس تلخ طنز بھرے جملے میں کئی تضاد ایک جگہ آکر جمع ہو گئے ہیں ایک تضاد تو وہ ہے جو سوگندھی کے ان جذبات کی شکل میں ظاہر ہوا ہے، جن میں حالات نے ایک نمایاں تغیر اور انقلاب پیدا کیا ہے۔ دوسرا تضاد اس طنز میں پوشیدہ ہے جس میں سوگندھی کا ایک ایک لفظ ڈوبا ہوا ہے۔ تیسرا تضاد الفاظ کے اس مفہوم سے ظاہر ہے جو گزرے ہوئے واقعات اور موجودہ صورتِ حال میں تصادم بن کر رونما ہوا ہے۔

ہتک کا خاتمہ جذباتی کش مکش کے اس تضاد کی ایک نفسیاتی اور فنکارانہ تصویر ہے :

"بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اسکو اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھالیا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے بہلو میں لٹا کر سو گئی۔"

معاشرتی، جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کے تضاد کو ظاہر کرنے پر منٹو کو جو قدرت حاصل ہے اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں یہ تضاد بعض دوسری لفظی اور معنوی صورتوں میں بھی رونما ہوتا ہے۔ ان کے فن کے دوسرے پہلوؤں کی وضاحت کے لئے اب تک جو بہت سی مثالیں پیش کی گئیں ان میں جگہ جگہ مختلف رنگ چمکتے دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً 'نعرہ' کے پورے افسانے میں ابتدا اور انجام کا تضاد، دو طبقوں کی زندگی کے انداز کا تضاد اور دو آدمیوں کے ایک ہی بات کو دو متضاد رنگوں میں دیکھنے کا تضاد پوری طرح نمایاں ہے اور اس ذکر کو ختم کرتے وقت محبت کے سلسلہ میں منٹو کی کہی ہوئی وہ بات اب بھی میرے ذہن میں تازہ ہے کہ حضرت آدم سے ماسٹر نثار تک ہر انسان نے محبت کی ہے۔

منٹو کے فن کی وہ ساری خصوصیتیں جن کا تعلق ایک طرف تو فن کے ان مطالبات سے ہے جنہیں ہم تکنیک کے مبادیات اور اس کے لوازم کہہ سکتے ہیں اور دوسری طرف زبان و بیان اور اظہار و ابلاغ کے ان وسائل سے جنکی بدولت افسانہ نگار کا خیال، اسکے تاثرات و تصورات دوسروں کے ذہن اور قلب میں جگہ کرتے ہیں۔ لیکن افسانہ نگار زندگی کے متعلق جو کچھ کہتا ہے وہ صحیح مشاہدہ کی مدد سے اور کسی خاص تجربہ کی تفصیلات میں سے اپنے کام کی جزئیات منتخب کر کے، تفصیلات کا مکمل مشاہدہ اور کسی خاص محل کی ضروریات کے مطابق ان میں سے موزوں جزئیات کا انتخاب، یہ افسانہ نگاری کے فن کے بڑے ضروری مطالبات ہیں۔ ہمارے اکثر اچھے افسانہ نگار ان مطالبات سے کامیابی کیساتھ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ ہر ایک نے اپنی مخصوص شخصیت اور منفرد اندازِ فکر کی بنا پر جزئیات نگاری کا ایک نیا انداز قائم کیا ہے۔ چنانچہ اس خاص نقطۂ نظر سے

منٹو کا ایک اپنا رنگ ہے جو کسی دوسرے کے رنگ سے نہیں ملتا۔ منٹو نے ہمیشہ کسی واقعہ یا کردار کے تاثرات و نقوش کی وضاحت کے لئے ایسی جزئیات کو زیادہ اہمیت دی ہے جنھیں دوسرے عموماً غیر اہم سمجھ کر نظر انداز کر دیتے۔ منٹو جس طرح بیان و اظہارِ خیال کے معاملہ میں اور اپنے تصورات کی وضاحت کے لئے تشبیہوں کا استعمال کرتے وقت غیر اہم کو اہم اور غیر ضروری کو ضروری اور معمولی کو غیر معمولی پر ترجیح دے کر تاثر کی شدت اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح جزئیات کے انتخاب کے سلسلہ میں بھی انھوں نے بظاہر غیر اہم اور معمولی پہلو کو اہم اور غیر معمولی پہلوؤں پر ترجیح دی ہے اور اپنی تصویر کو خواہ وہ واقعہ کی ہو یا کردار کی انھیں معمولی رنگوں سے شوخ اور تیکھا بنایا ہے اس اجمال کی تفصیل چند مثالوں میں دیکھئے:

"مارواڑیوں کو ان کے ٹھکانے پہنچا کر اس نے انار کلی میں دینو حلوائی کی دکان پر آدھ سیر دہی کی لسی پی کر ایک بڑی ڈکار لی اور مونچھوں کو منہ میں دبا کر ان کو چوستے ہوئے ایسے ہی بلند آواز میں کہا "ہت تیری ایسی تیسی"

یہ استاد منگو ہیں 'نیا قانون' میں ــــ اسی افسانے میں انہی کی دو تصویریں اور ملاحظہ ہوں،

"چھاؤنی پہنچ کر منگو نے سواری کو اس کی منزلِ مقصود پر اُتار دیا اور جیب سے سگریٹ نکال کر بائیں ہاتھ کی آخری دو انگلیوں میں دبا کر سلگایا اور اگلی نشست کے گدّے پر بیٹھ گیا۔

گھوڑے کی باگیں کھینچ کر اس نے تانگہ ٹھیرایا اور پچھلی نشست پر بیٹھے بیٹھے گورے سے پوچھا:

"صاحب بہادر! کہاں جانا مانگتا ہے؟"

اس سوال میں بلا کا طنزیہ انداز تھا۔ صاحب بہادر کہتے وقت اس کا اوپر کا مونچھوں بھرا ہونٹ نیچے کی طرف کھنچ گیا اور پاس ہی گال کے اس طرف جو مدھم سی لکیر ناک کے نتھنے سے ٹھوڑی کے بالائی حصّہ تک چلی آ رہی تھی،

ایک لرزش کے ساتھ گہری ہو گئی۔

انہی چھوٹی چھوٹی جزئیات سے ہمیں استاد منگو کو پوری طرح پہچاننے اور اس کی شخصیت کی گہرائیوں میں جذب ہونے کا موقع ملا ہے۔ "پھاہا" میں گوپال کے پتاجی کا ذکر ایک جگہ اس طرح آیا ہے:

"اس کو اپنے پتاجی کی وہ ڈانٹ اچھی طرح یاد تھی...... اس کے پتاجی لالہ پرشوتم داس بھاٹے دار لنگوٹ باندھے نل کی دھار کے نیچے اپنی گنجی چندیا رکھے اور بڑی توند بڑھائے مونچھوں میں سے آم کا رس چوس رہے تھے۔"

"پہچان" میں کچھ شب زندہ داروں نے جن کمروں کا جائزہ لیا تھا ان میں سے ایک تصویر منٹو نے یوں بنائی ہے:

"کونے میں ایک بہت بڑا پلنگ تھا جس کے پائے رنگین تھے۔ اس پر میلی سی چادر بچھی ہوئی تھی تکیہ بھی پڑا تھا جس پر سُرخ رنگ کے پھول کڑھے ہوئے تھے۔ پلنگ کے ساتھ والی دیوار کی کارنس پر تیل کی ایک میلی بوتل اور لکڑی کی کنگھی پڑی تھی۔ اس کے دانتوں میں سر کا میل اور کئی بال پھنسے ہوئے تھے۔ پلنگ کے نیچے ایک ٹوٹا ہوا ٹرنک تھا جس پر ایک کالی گرگابی رکھی تھی۔

"کپڑے اس کے خستہ حالت میں تھے لیکن میلے نہیں تھے۔ کوٹ کی آستینوں کے آخری حصے کثرتِ استعمال کے باعث گھس گئے تھے اور پھوسڑے نکل آئے تھے۔ کالر کھلا تھا اور قمیص بس ایک اور دھلائی کی مار تھی۔"

(بانجھ)

"باورچی خانہ میں گرم مصالحہ کوٹتے وقت جب لوہے سے لوہا ٹکراتا اور دھمکوں سے چھت میں ایک گونج سی دوڑ جاتی تو موسن کے ننگے پیروں کو

یہ لرزش بہت بھلی معلوم ہوتی۔ (بلاؤز)

"وہ ساگوان کے لمبے اور چوڑے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹی تھی۔ اس کی باہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں پتنگ کی کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں جو اوس میں بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے۔ دائیں بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا، جو بار بار مونڈنے کے باعث نیلی رنگت اختیار کر گیا تھا، جیسے نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں رکھ دیا گیا ہے"

(ہتک)

یہ منٹو کی جزئیات نگاری کی صرف چند مثالیں ہیں اور جنکی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ منٹو نے کسی واقعہ کی مصوری کرنے، کسی ماحول یا فضا کا مجموعی تاثر قائم کرنے یا کسی کردار کی ظاہری ہیئت اور باطنی کیفیات بنانے کے لئے جو باتیں بیان کی ہیں ان میں کبھی چھوٹی بات کو چھوٹا سمجھ کر نظر انداز نہ کیا منٹو فنکار تھا اور فنکار کے نزدیک کوئی بات اور کوئی چیز معمولی اور حقیر نہیں ہوتی ـــــ دوسروں کو معمولی اور حقیر نظر آنے والی چیزیں غیر معمولی تاثرات اور نتائج کی حامل بن سکتی ہیں، بشرطیکہ فنکار انھیں صحیح انداز سے اور برمحل برتنے پر قادر ہو اور یہ قدرت منٹو میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ چھوٹی سے چھوٹی جزئیات انھیں عزیز بھی ہیں اور ان کی نظروں میں محترم بھی۔ جزئیات کی قدر پہچاننے، انھیں عزیز رکھنے اور محترم سمجھنے نے منٹو کے فن کو اکثر نگاہوں میں ناپسندیدہ بنایا ہے۔

منٹو کے فن کے مختلف پہلو، جن میں افسانہ کی ساخت تشکیل اور اس کے اجزا کے علاوہ اسلوبِ نگارش کی ساری خصوصیتیں شامل ہیں یعنی تشبیہیں، استعارے، کنایے الفاظ اور فقروں کی تکرار اور ان کے استعمال میں تضاد کا صرف اس کی شخصیت، مزاج اور اندازِ نظر سے متاثر ہوئے ہیں منٹو کے سوچنے کا ایک خاص انداز ہے۔ وہ زندگی اور اس کے مسائل کو مختلف اوقات میں مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے اور جو کچھ دیکھتا اور سوچتا ہے اسے بغیر جھجک، خوف اور اندیشے کے جرأت کے ساتھ بیان کر دیتا ہے ـــــ ان سب باتوں

میں اس کے جدت پسند مزاج اور توانا شخصیت کو بڑا دخل ہے۔

منٹو کی نظر میں گیرائی بھی ہے اور گہرائی بھی۔ سیاست، معاشرت، دین، اخلاق۔ معاشرہ اور فرد ان سب پر اس کی گہری نظر ہے۔ اس کی باریک بیں اور نکتہ رس نگاہ ہر ایک کے حسن و قبح، اچھائی برائی اور عیب و ہنر کو اس طرح دیکھتی ہے کہ اجتماعی اور انفرادی زندگی کی کوئی حقیقت اس سے پوشیدہ نہیں رہتی۔ اس طرح عیب و ہنر پر پوری طرح احاطہ کر لینے کے بعد وہ ان میں سے ہر ایک کا اس نظر سے تجزیہ کرتا ہے کہ ان میں سے کونسی چیزیں فرد اور جماعت کو دھوکے میں رکھتی ہیں۔ کن سے انسانی زندگی عذاب میں مبتلا ہے اور کن سے انسانی زندگی اس سکون و مسرت سے محروم ہوتی ہے جو فطرت کا مقصود ہے۔ منٹو انسانی زندگی کو اس کے اجتماعی اداروں یعنی سیاست، معیشت، دین اور اخلاق میں فطرت کے بتائے ہوئے راستے پر اور اس کے بنائے ہوئے قوانین کے مطابق پوری طرح پروان چڑھتے دیکھنا چاہتا ہے اور جب اس پہلو سے زندگی کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ انسان نے انسان کے ساتھ سخت ناانصافی کی ہے اور ایک ایسے انداز سے کی ہے کہ ناانصافی کا شکار ہونے والے خود نہیں جانتے کہ ان کے ساتھ کون ناانصافی کر رہا ہے اور کس کس طرح کر رہا ہے۔ منٹو نے اس ناانصافی کو مٹانے، اس کا پردہ فاش کرنے اور اس کا طلسم توڑنے کو اپنے فن کا مقصود بنایا ہے۔

زندگی کے اس بہت بڑے اور بیحد اہم کام کا بیڑا اٹھانا بجائے خود ایک مہم ہے لیکن اس سے سخت تر مہم یہ ہے کہ اسے کوئی عملی شکل دی جائے۔ منٹو کی مخصوص نظر نے انھیں جو کچھ دکھایا اور اس مشاہدہ کے بعد ان کے احساس درد نے انھیں جس کام کی طرف مائل کیا اس کے راستے میں بڑی رکاوٹیں ہیں ——— ہر ناانصافی کرنے والا، سیاست، معیشت، دین اور اخلاق کے اداروں میں اجارہ داری کی لذتوں کے راز جاننے والا ایسے لوگوں کا سب سے بڑا دشمن ہے جو اس کے رخ سے فریب اور طلسم کے پردے اٹھا کر اس کی حقیقت کے گھناؤنے پن کو رسوا کرتا ہے۔ اس لئے اس اہم کام کا بیڑا اٹھانے والے کو اتنا نڈر، اتنا بےخوف درجری ہونا چاہئے کہ وہ ہر دشمن کے مقابلے کے لئے سینہ سپر رہے۔ منٹو کو فطرت کی

طرف سے یہ بے خوفی، یہ جرأت اور یہ مردانگی عطا ہوئی تھی۔ اس کے اعصاب میں اتنی قوت تھی کہ وہ ہر وار کو دلیری سے روکے اور اس کی ضرب کو بے نیازی اور شگفتہ طبعی سے جھیل لے۔

منٹو کے فن پر ان کی اس بے خوفی نے بڑا گہرا اثر ڈالا ـــــ اچھا بھی اور بُرا بھی۔ اچھا اس طرح کہ زندگی کی خرابیوں کا تجزیہ کر کے، انھیں بے نقاب کر کے اور اس پر اکثر اوقات ایسی کاری ضرب لگا کے کہ چوٹ کھانے والا تلملا کر رہ جائے، انسان اور زندگی کی بڑی خدمت کی ہے اور بُرا اس طرح کہ حیاتِ انسانی کے بعض مستور پہلوؤں اور پوشیدہ رازوں کو اپنی دندیدہ نگاہی سے یوں بے نقاب کیا ہے کہ چھپے ہوئے ناسوروں کی نمائش کے سوا کوئی نتیجہ نہیں نکلا ـــــ اور کبھی کبھی حقیقت بینی اور حقیقت نگاری سے دنیا والوں کو صرف عریانی سکھائی ہے۔ یوں اس بُرے پہلو کا ایک اچھا پہلو بھی ہے اور اس کی اچھی تاویل یہی کہہ کر کی جا سکتی ہے کہ یہ سب کچھ منٹو کا مزاج تھا، اس کی شخصیت تھی اور منٹو فریب کھانے کی طرح فریب دینے کو بھی گناہ سمجھتا ہے۔ اس نے اپنے فن میں اپنے آپ کو پوری طرح بے نقاب کیا ہے۔

منٹو کے مزاج کی یہ سب خصوصیتیں، جنھوں نے انکی شخصیت اور فن دونوں میں انتہا اور انفرادیت کے پہلو نمایاں کئے ہیں۔ سیاسی ماحول، معاشرتی انتشار، معاشی کشمکش اور بعض صورتوں میں ذاتی اور نجی حالات سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ منٹو نے اپنی زبردست قوتِ ارادی سے ہر طرح کے انتشار، کشمکش اور رکاوٹیں پیدا کرنے والے حالات کا مقابلہ بڑی دلیری اور جوانمردی سے کیا۔ دیکھنے والوں نے دیکھا ہے کہ اکثر منٹو نے ان سب قوتوں کو مغلوب کر کے اپنے لئے فتح کی راہ نکالی اور اپنے فن کو زندہ رکھا ہے لیکن دیکھنے والوں نے بڑے درد و غم کے ساتھ حالات کے طوفان، انتشار اور کشمکشوں کی ٹکر اور ریلے سے اس کے پیروں کو ڈگمگاتے بھی دیکھا ہے۔ زندگی کے دشوار گزار سفر کے بعض سخت مرحلوں اور بعض منزلوں میں اس نے اپنے آپ کو بے دست و پا محسوس کیا اور اپنے آپ کو عارضی شکست قبول کر لینے پر آمادہ پایا ہے۔ شکست کے اس احساس نے اس کے اعصاب پر بُرا اثر ڈالا اور جب

اس نے اعصاب کی قوت برقرار رکھنے کے لئے کسی آب زندگی کو اپنا سہارا بنایا تو اسکے اعصاب پہلے سے بھی زیادہ بے بس اور مجبور ہو گئے۔ یوں کبھی کبھی اعصاب کی اس سخت کشمکش اور خارجی ماحول اور بیرونی زندگی کے اس تصادم میں کبھی کبھی اس کی شخصیت کی توانائی ہر چیز پر غالب بھی آئی ہے اور منٹو کی شخصیت کی عظمت اور بھی نمایاں ہوئی ہے

لیکن یہ عارضی فتح عموماً اعصاب کو اور زیادہ مغلوب اور پسپا بنانے کا پیش خیمہ بنی ہے منٹو کی زندگی میں ماحول اور اعصاب کی یہ جنگ یوں تو اس کی حیات فن کے ہر دور میں کسی نہ کسی طرح جاری رہی ہے لیکن اس کے فن کا آخری دور اس تصادم اور کشمکش کا سخت ترین دور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے اس دور میں جو کچھ لکھا ہے اس میں اس شکست و فتح کے تواتر کی جھلک نمایاں ہے۔ کبھی ایسا ہوا ہے کہ منٹو نے مدتوں کچھ نہیں لکھا کبھی ایسا ہوا ہے کہ اس نے کئی کئی دن تک مسلسل ہر روز ایک افسانہ لکھا ہے اور اس طرح تواتر اور تسلسل سے لکھے ہوئے افسانوں میں بھی کسی ایک سلسلہ میں وہ کوئی اچھا افسانہ نہیں لکھ سکا اور کبھی ہر روز ایک اچھا افسانہ لکھا۔ مثلاً منٹو کے مجموعے ٹھنڈا گوشت کے سب افسانے (سوائے ٹھنڈا گوشت کے) ۲۲ اور ۳۱ جولائی ۵۰ء کے درمیان لکھے گئے بادشاہت کا خاتمہ (مجموعہ) کے سب افسانے یکم جون ۵۰ء اور ۱۴ جون ۵۰ء کے درمیان لکھے گئے۔ اسی طرح یزید (مجموعہ) کے سب افسانے ۴ اکتوبر اور ۱۵ نومبر ۵۱ء کے درمیان لکھے گئے۔ منٹو کے آخری دور کے بعض اور مجموعے جو زیر ترتیب اور زیر اشاعت ہیں منٹو کی اس ذہنی کیفیت کی ترجمانی کرتے ہیں اور ان افسانوں کو پڑھ کر پڑھنے والا نمایاں طور پر تین باتیں محسوس کرتا ہے ——— ایک بات تو یہ ہے کہ اس دور کے لکھے ہوئے افسانوں میں سے اکثر مجموعی حیثیت سے منٹو کے کمتر درجے کے افسانے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس دور میں بھی جب بظاہر منٹو کا فن انحطاط کی منزلوں سے گزر رہا تھا اس نے چند اچھے اور بہت اچھے افسانے بھی لکھے ہیں اور تیسرے یہ کہ ان افسانوں میں بھی جنہیں ہم مجموعی حیثیت سے ان کے اچھے افسانے نہیں کہہ سکتے۔ جابجا منٹو کی ذہانت، ان کی جدت پسندی، ان کی شوخی طبع، ان کی گہری طنز اور فن کے ساتھ انکی فطری

مناسبت جلوہ گر نظر آتی ہے منٹو کی قادرالکلامی اور اس سے بھی بڑھ کر ان کے فن کی یہ خصوصیت کہ وہ کہانی کہنا جانتے ہیں۔ اس دور میں بھی اسی تازگی اور توانائی کے ساتھ نمایاں ہے۔

منٹو کے ہر دور کے افسانے — بہت اچھے، اور بُرے سب افسانے — دیکھ کر پڑھنے والا ان کی جس خصوصیت سے سب سے زیادہ متاثر ہوتا ہے یہی ہے کہ ان افسانوں میں کہانی کی لذت ہے منٹو کو فطرت نے ایک قصّہ گو بنا کر بھیجا تھا۔ اس لئے جب افسانہ نگاری شروع کی جب بھی اس میں فطرت کی دی ہوئی اس صلاحیت کو برتنے کی پوری قوت تھی، اور جب اس نے مجبور اور بے بس ہو کر مرنے سے چند دن پہلے تک افسانے لکھے تو اس کی یہ صلاحیت اس میں پورے فطری محاسن کے ساتھ موجود تھی۔

منٹو کو ایک قصّہ گو کی حیثیت سے کئی گُر کی باتیں معلوم تھیں اور قصّہ گوئی کیساتھ اس کے فطری میلان اور فن کے ساتھ اس کے بے پایاں لگاؤ نے اس میں ان گُر کی باتوں سے پوری طرح فائدہ اٹھانے کی عادت پیدا کر دی تھی۔ منٹو کو علم تھا کہ زندگی میں ہر قدم پر ایک کہانی ہے۔ ہر انسان اور ہر واقعہ خواہ وہ کتنا ہی کم حیثیت اور کیسا ہی معمولی کیوں نہ ہو کہانی کا بڑا موزوں اور دلچسپ موضوع ہے — لیکن اس کے لئے ایک شرط ہے، اور بظاہر بہت معمولی معلوم ہونے کے باوجود یہ شرط قصّہ گوئی کے لئے بڑی اہم ہے اور وہ شرط یہ ہے کہ کہانی کہنے والا ایک ایسا انداز اختیار کرنا جانتا ہو کہ کہانی شروع ہوتے ہی اس میں اور کہانی سننے یا پڑھنے والے میں انتہائی یگانگت اور بے تکلفی کا رشتہ قائم ہو جائے۔ پڑھنے یا سننے والا یہ محسوس کر سکے کہ قصّہ گو اسے اپنا ہمراز سمجھ کر اسے اپنے دل کی بڑی سے بڑی بات بتانے میں بھی تامّل نہ کرے گا۔ وہ اپنی خوشی اور غم میں اسے پوری طرح شریک کرے گا۔ کہانی سننے والے کے دل میں اپنی طرف سے یہ اعتماد پیدا کرنا اور ایک جان دو قالب ہو کر اس سے معمولی سے معمولی بات بھی اس طرح کہنا کہ جیسے وہ بے حد اہم ہے۔ کہانی کہنے والے کی بڑی جیت ہے۔ منٹو قصّہ گوئی کے میدان میں یہ جیت حاصل کرنے میں ماہر تھا۔ وہ بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی بات

اس طرح باتیں کہتے کے انداز میں دوسروں سے کہہ سکتا تھا کہ دوسرے اس کے جھوٹ کو، اس کے پُر فریب تخیل کو، اس ذہانت کی آغوش میں پلے ہوئے عجیب و غریب تصوّر کو سچ سمجھ کر قبول کرتے اور اس سے لُطف لیتے تھے۔ معمولی سی بے حقیقت بات کس طرح کہانی بن سکتی ہے، اس کی مثال منٹو کا افسانہ 'چوہے دان' ہے۔ کہانی میں کس طرح باتوں کا مزا پیدا کر کے اپنے اور پڑھنے والے کے احساسات میں مکمل مطابقت پیدا کی جا سکتی ہے اس کا اندازہ 'پھندے'، 'مس ٹین والا'، 'میرا نام رادھا ہے'، 'تو تو'، 'ننگی آوازیں'، 'حامد کا بچہ'، 'رحمت خداوندی کے پھول'، 'خورشٹ'، 'باسط'، 'ٹیٹوال کا کتا'، 'چور'، 'نکی' اور 'والد صاحب' جیسے افسانوں کو پڑھ کر ہو سکتا ہے۔ اور کس طرح عجیب و غریب اور ناقابلِ اظہار خیال افسانوں میں جگہ پا کر اور منٹو کی چابک دستی کے حلقہ بگوش بن کر پڑھنے والوں کا دل موہ سکتے ہیں۔ 'یہ بیرن'، 'صاحبِ کرامات'، 'بادشاہت کا خاتمہ'، 'کتّے کی دُعا'، اور 'عزّت کیلئے'، جیسے افسانوں کو پڑھ کر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ منٹو اپنے قریبی ماحول میں اتنی آسانی سے کوئی کہانی پیدا کر لیتا تھا کہ دیکھنے والے کو حیرت ہوتی تھی۔ وہ گپ کو کس طرح سنجیدہ مقاصد کے لئے استعمال کر سکتا تھا، یہ بات اور بھی زیادہ حیرت کی تھی —— لیکن یہ سب کچھ اس لئے تھا کہ منٹو کہانی کہنا جانتا تھا اور اپنی اور بہت سی فنّی کمزوریوں کے باوجود اپنے آخری دورِ انحطاط میں بھی وہ کہانی کہنا بھولا نہیں تھا۔ اسی لئے اس انحطاط کے زمانے میں منٹو کے افسانے شوق سے پڑھے جاتے تھے۔

یہی ساری باتیں جو مل جل کر منٹو کے فن میں زندگی بھی پیدا کرتی ہیں اور انفرادیت اور عظمت بھی۔ لیکن منٹو میں اگر اسکنڈل کو افسانوں کا موضوع بنانے کی کمزوری نہ ہوتی پڑھنے والوں میں کبھی کبھی ایک ہنگامہ اور گرما گرمی پیدا کر دینے کے لئے وہ اگر چونکا دینے والی باتیں کہنے اور لکھنے پر اصرار نہ کرتا، وہ اگر اپنی طنز کو اصلاح کے مقاصد کے لئے استعمال کرنے کے بجائے کبھی کبھی اسے زہر میں بجھے ہوئے تیروں کی طرح برتنے اور دوسروں کو کچوکے دے کر اس میں لذّت محسوس کرنے کی عادت ترک کر سکتا اور جنسی تجزیہ کو نفسیات کی نازک حدود میں رکھنے کے بجائے اسے کوچہ و بازار میں رسوا کرنے سے احتراز کر سکتا تو

تو منٹو یقیناً اس سے بھی بڑا فنکار رہوتا جیسا کہ وہ اب تھا ــــ اس لئے کہ اس سے انکار کرنے کا کوئی سوال ہی نہیں کہ وہ ان چند کمزوریوں کے باوجود بہت بڑا فنکار تھا۔ اس کے مشاہدہ تخیل، تصور، فکر اور احساس میں اس کی شخصیت کا بڑا گہرا رنگ ہے اور شخصیت میں غیر معمولی قوت و توانائی ــــ وہی قوت و توانائی اس کے پورے فن پر چھائی ہوئی ہے۔ اور آنے والے ہر دور میں ہر طرح کے حوادث کے خلاف سپر بن کر اس فن کی حفاظت کرے گی اور اسے زندہ رکھے گی ــــ منٹو مر گیا ــــ لیکن اس کا فن اسے مرنے نہیں دیگا۔

"تقسیم کے بعد منٹو کے افسانے"

تقسیم کے بعد اردو کے کسی افسانہ نگار نے اتنے افسانے نہیں لکھے جتنے منٹو نے لیکن جس انداز سے لکھے ہیں وہ ان کے مزاج اور فن زندگی سے پوری طرح مطابقت اور ہم آہنگی رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ اس انداز میں بھی ایک غیر معمولی بات ہے اور معمولی سے ہٹکر غیر معمولی کو اپنانا منٹو اور ان کے فن کے خصائص ہیں۔

پچھلے چھ برس کی مدت میں کوئی ڈیڑھ دو برس ایسے ہیں جب منٹو نے افسانے نہیں لکھے، کچھ اور لکھا اور پھر جب افسانے لکھنے شروع کئے تو اس طرح کہ کبھی ایک NORMAL آدمی کی طرح آہستہ آہستہ لکھتے رہے، پھر ایسا ہوا کہ لکھتے لکھتے خاموش ہو گئے جیسے اب کبھی کچھ لکھنے کا ارادہ ہی نہیں، پھر کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ لکھنے کی ایک کیفیت طاری ہوئی ہے جو آسانی سے کسی خاص قسم کے بحران یا دورے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جیسا کہ ان کے موجودہ مجموعوں کی شہادت سے ثابت ہے۔ منٹو پر کم از کم تین مرتبہ یہ بحرانی کیفیت طاری ہوئی ہے۔ اُن کے مجموعے "ٹھنڈا گوشت" کے سارے افسانے (ٹھنڈا گوشت کو چھوڑ کر) جن کی تعداد سات ہے ۱۲ جولائی سنہ ۵۰ء اور ۳۱ جولائی سنہ ۵۰ء کے درمیان لکھے گئے "بادشاہت کا خاتمہ" کے سب افسانے جو گنتی میں گیارہ ہیں۔ پہلی جون ۵۰ء اور ۱۴ جون سنہ ۵۰ء کے درمیان لکھے گئے "یزید" کے سب افسانے (سوائے ممی کے) ۱۴ اکتوبر سنہ ۵۱ء اور ۱۰ اکتوبر سنہ ۵۱ء کے درمیان لکھے گئے ان افسانوں کے علاوہ منٹو نے تقسیم کے بعد جو کچھ لکھا ہے وہ سات مزید مجموعوں کی صورت میں مرتب و شائع ہو چکا ہے۔ اور دو مجموعے اس وقت بھی (یعنی اگست سنہ ۵۳ء میں) زیرِ ترتیب ہیں۔ لیکن

دس یا گیارہ مجموعوں کے تقریباً سو افسانوں میں جو کچھ ہے اس کے متعلق یہ کہنا کہ وہ امید افزا نہیں درپردہ یہ کہنے کے مترادف ہے کہ ابھی ہمیں منٹو کے فن کی طرف سے مایوس نہیں ہونا چاہیئے۔ حالانکہ صورت حال ایسی نہیں۔ ان افسانوں کے متعلق پڑھنے والا الگ الگ رائے قائم کرتا ہے اس سے قطع نظر بعض باتیں ایسی بھی ہیں جو اکثر افسانوں میں مشترک ہیں یا یوں کہیئے کہ ان باتوں میں سے بعض کچھ افسانوں میں مشترک ہیں اور بعض کچھ میں۔

ایک چیز جو ان افسانوں کو پڑھ کر نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے یہ ہے کہ افسانہ نگار نے ارادتاً یا غیر ارادی طور پر اپنے گرد و پیش کی زندگی کو اپنا موضوع نہیں بنایا اور حال کے متعلق کچھ کہنے کے بجائے ایک ایسے ماضی کے متعلق کچھ کہنے کی کوشش کی ہے جو لکھنے والے کے لئے ممکن ہے اہم ہو لیکن پڑھنے والے کے لیئے اس میں کوئی اہمیت یا معنویت نہیں۔ حال سے اس گریز یا اجتناب کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ یا تو یہ کہ اسے اپنے گرد و پیش کی زندگی میں کوئی ایسی بات نظر نہیں آتی جسے وہ فنی تجربہ کی شکل دے سکے یا ان موضوعات کو اس کے مزاج اور مذاق سے مطابقت یا مناسبت نہیں اور یا یہ کہ ان موضوعات میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ہے جس کے متعلق کچھ کہنے کی اس میں ہمت نہیں آخری بات اس لئے صحیح نہیں کہ منٹو میں ہر بات کو پوری آزادی اور بے باکی سے کہہ دینے کی ہمت اتنی غیر معمولی ہے کہ کبھی کبھی اعتدال کی حدوں سے بھی بہت آگے نکل جاتی ہے پہلی بات اس لئے قابل قبول یا قابلِ اعتنا نہیں کہ اتنی پیچیدہ، پھیلی اور بکھری ہوئی زندگی میں موضوعات کی کمی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اس لئے بظاہر بات صرف دوسری ہی ہے یعنی یہ کہ افسانہ نگار کو اپنی موجودہ زندگی میں ایسے موضوعات نظر نہیں آتے۔ جو اس کے مذاق اور مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہوں۔ اور اسی لئے یہ حال کو چھوڑ کر وہ ماضیٔ قریب کی طرف رُخ کرتا ہے، نہ صرف رُخ کرتا ہے بلکہ دوڑتا ہے اور وہاں سے فوراً ہی اپنے مذاق کے موضوع مل جاتے ہیں بمبئی جو ساری دنیا کے لئے عروس البلاد ہو منٹو کے لئے بے شمار افسانوں کا گہوارہ ہے۔ یہاں کی ۹ روپئے مہینے کی کھولیوں سے بھری ہوئی کھولی، فلم اسٹوڈیو کی بوجھل اور پُر تصنع فضا، کسی کے کھمبے کے سہارے کھڑا ہوا

کوئی سا ایک دلّال اور اس دلّال کی انگلیوں پر ناچنے والی رنگ برنگ کی چھوکریاں اور ان چند چیزوں کے محور پر گھومنے اور ناچنے تھرکنے والے ان گنت کردار، عورتیں، مرد، بوڑھے، بالے، یہ سب ان افسانوں کا موضوع ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک کردار یا کوئی ایک واقعہ ماضی کے نقوش میں سے ابھر کر افسانہ نگار کے سامنے آجاتا ہے بالکل اس طرح جیسے کسی کو کوئی عمل تسخیر یاد ہو۔ وہ اس کی مدد سے کچھ جنوں کو اپنا تابع بنالے، جب چاہے انہیں سے کسی ایک کو بلا کر اپنے سامنے کھڑا کرے اور اس سے کوئی اور کام لینے کے بجائے انکی تصویر کھینچنے لگے۔ اس پر افسانہ لکھنے لگے بمبئی اور بمبئی سے تعلق رکھنے والے موضوعات پر منٹو نے جو لکھا ہے اس میں واقعات اور کردار اس طرح ایک دوسرے کے ساتھ الجھے ہوئے ہیں کہ کوئی افسانہ نہ تنہا کردار کے وجود سے مکمل ہوتا ہے نہ افسانہ واقعہ سے۔ دونوں مل جل کر ایک ماحول پیدا کرتے ہیں، اُسے رنگین بناتے ہیں اور ایک ڈرامائی انداز سے مضامین تخلیق ہو جاتے ہیں۔

ان افسانوں میں سے اکثر کی فضا بے تکلف گفتگو کی فضا ہے۔ واقعات اور کرداروں کا تذکرہ افسانہ نگار کچھ اس طرح کرتا ہے جیسے اسے نہ اپنے قاری سے کوئی حجاب ہے، اور نہ اس کردار سے کوئی اندیشہ جس کا بھید قاری پر کھولنا چاہتا ہے۔ افسانہ کے کردار، افسانہ نگار اور قاری میں اتنی مکمل ہم آہنگی ہوتی ہے کہ ہر بات بے تامل، بے اندیشہ اور بے حجابانہ کہی جاسکتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے یہ مکمل ہم آہنگی بڑی اہم ہے اور اس کا پیدا کرنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں لیکن اپنی فنی چابک دستی سے افسانوں میں بے تکلفی کی یہ فضا پیدا کر کے کوئی کام کی بات بہت ہی کم کہی ہے۔ ان افسانوں کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بات کہنے والے کے پاس بات تو کچھ ہے نہیں اور بات کرنا اُس کے لئے ضروری ہے۔ اس لئے اُسے بات بنانی پڑتی ہے۔ لیکن چونکہ اُسے بات کرنے کا گُر اسے اچھی طرح آتا ہے اس لئے اس کی بات بن جاتی ہے کبھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ بات کہنے والا بات کہنے بیٹھا، اُس نے ذہنی طور پر اپنے آس پاس بے تکلف سُننے والوں کا جمگھٹا کر لیا اور ان سے پوچھنے لگا کہو یار آج کیا سناؤں دیا اس

جگہ سوال کا انداز بدل کر یوں کہہ لیجیے کہ "یار آج کیا لکھوں؟" اور اس سوال کے جواب میں بمبئی کا کوئی گوشہ، کوئی واقعہ یا کوئی آدمی آ کر کہتا ہے کہ آج میرے متعلق لکھ ڈالو اور افسانہ نگار اس کی تعمیل میں یا اس کی خوشنودی کے لئے باتیں بنانی شروع کر دیتا ہے (زبانی نہ سہی تحریری سہی) اور اس وقت تاریخ ادب کے ایک عبرت انگیز واقعہ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انشاء اللہ خاں ہر کس و ناکس سے کوئی نیا لطیفہ پوچھ رہے ہیں۔ شکر ہے کہ منٹو کے ساتھ اب تک یہ واقعہ پیش نہیں آیا لیکن ایک بات ضرور ہوئی ہے اور وہ یہ کہ انداز کی انتہائی بے تکلفی کے باوجود وہ اپنے افسانوں میں بعض ایسے واقعات سناتے ہیں یا اپنے تخیل اور تصور کی رنگینی اور تازگی سے ان میں ایسے پہلو پیدا کر لیتے ہیں کہ سننے والے کو انکو سچ سمجھنے میں سخت تامل ہوتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بے تکلف اور بے باک سننے والا سرگوشی کے انداز میں یہ کہہ رہا ہے کہ "یار یہ بات سننے کی تو نہیں لیکن تم کہتے ہو کہ سچ ہے تو سچ ہی سہی"۔ "ساڑھے تین آنے"۔ "صاحبِ کرامات"۔ "بادشاہت کا خاتمہ" اور "عشق حقیقی" چند اسی طرح کے افسانے ہیں۔

یہ صدقہ ہے تخیل کی اس جدت طرازی اور تصور کی اس دور بینی اور مقصد آفرینی کا جو ہمیشہ منٹو کے افسانوں کی دمساز رہی ہے اور جس نے ہر زمانے میں ان کے فن پر اپنے اثرات چھوڑے ہیں لیکن یہ اتنا گہرا کبھی بھی نہیں جتنا اس دور کے افسانوں میں ہے۔

منٹو کی جدت پسندی نے ان کے فن میں بعض ایسے میلانات پیدا کئے ہیں جو ان کے طرز کا جزوِ خاص سمجھے جاتے ہیں۔ منٹو کو ہمیشہ معمولی کو غیر معمولی بنا کر پیش کرنے سے رغبت رہی ہے لیکن یہ رغبت ان کے موجودہ دور کے افسانوں میں خاص کر نمایاں ہے۔ کم از کم ان دونوں قسموں کے افسانوں میں جو منٹو نے اس دور میں سب سے زیادہ لکھے ہیں۔ یہ چیز عجیب عجیب رنگ اختیار کرتی ہے۔ منٹو اس دور میں یا تو فسادات (یہاں فسادات کا لفظ میں نے تقسیم سے ذرا پہلے اور اس کے فوراً بعد ہونے والے خونیں حوادث کیلئے استعمال کیا ہے) کو اپنا موضوع بنایا ہے یا جنس کو ___ فسادات کو کم اور جنس کو زیادہ۔ ان دونوں طرح کے افسانوں میں جدت پسندی کا یہ میلان ایک تو اس طرح نمایاں ہوتا ہے

کہ اکثر افسانوں کا انجام غیر متوقع حد تک ڈرامائی ہے۔ یوں یہ ڈرامائی خاتمے منٹو کے طرزِ فکر اور طرزِ نگارش کے ایک اور رجحان کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ منٹو نے ہمیشہ اس طرح کی چیزیں لکھنے کی کوشش کی ہے جن کے غیر معمولی انداز میں پڑھنے والوں کو نہ صرف نیا پن معلوم ہو بلکہ اس نئے پن سے وہ کبھی کبھی ایک ہیجان میں مبتلا ہوں اور ممکن ہو سکے تو ان کے ذہنی اور اخلاقی تصورات کو شدید دھچکا پہنچے۔

یہ ساری چیزیں ایک ہی زنجیر کی مختلف کڑیاں ہیں اور پڑھنے والے کو بغیر کسی جستجو کے ان کا سراغ منٹو کے افسانوں میں ملتا ہے۔ فسادات سے متعلق ان کے مختلف مجموعوں میں جتنے افسانے ہیں ان سے الگ سیاہ حاشیے کی تخلیق سرتاسر جدت پسندی کے اسی میلان کا نتیجہ ہے۔ منٹو نے روتی ہوئی زندگی میں سے ہنسنے، مسکرانے اور لوگوں کے تصورات و معتقدات کو شدید طور پر مجروح کرنے کی خاطر کچھ لطیفے، چٹکلے اور انتہا سے زیادہ مختصر افسانے نکالے اور انھیں ایک مرتب شکل دی ہے اور ایک ایسے انداز سے دی ہے کہ اکثر جگہ اس میں فن کی لطافت، نزاکت اور لذت موجود ہے لیکن اس جدت پسندی میں حد درجہ کی بے دردی اور سفاکی سی ہے اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ زندگی کے متعلق منٹو کا کوئی واضح نظریہ نہیں اور اس لئے وہ اس کے دکھوں پر ہنسنے اور رونے میں چنداں فرق نہیں سمجھتے۔ بشرطیکہ دونوں کا انداز فنکارانہ ہو۔ ان افسانچوں کے انجام میں ہر جگہ اسی ڈرامائی کیفیت اور لوگوں کے ذہن پر ضرب کاری لگا کر مسرت محسوس کرنے کا سراغ ملتا ہے۔

لیکن یہ میلان ان افسانوں میں یقیناً اور بھی نمایاں ہے جنہیں میں نے منٹو کے جنسی افسانے کہا ہے۔ حالانکہ منٹو کے متعلق یہ کہنا کہ ان کا کونسا افسانہ جنسی نہیں ہے ذرا مشکل ہے۔ کم از کم اس دور کے تقریباً آدھے افسانوں میں جنسی میلان اس درجہ رچا ہوا ہے کہ افسانہ کے باقی پہلو اس کے نیچے دب کر رہ گئے ہیں منٹو نے اس دور میں جتنی جنسی کہانیاں لکھی ہیں ان میں سے بعض کے متعلق تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ نفسیاتی یا تجزیاتی ہیں لیکن اکثر کا مقصود سوائے جنسی لذت یا جنسی ہیجان پیدا کرنے کے اور کچھ نہیں معلوم ہوتا

اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ انسانی زندگی کی اس بے حد اہم فطری جبلت نے ان افسانوں میں ایک غیر صحت مند اور مُضر عریاں میلان کی شکل اختیار کر لی ہے۔ منٹو کے ان افسانوں کا ہر کردار، بوڑھا، جوان، بچّہ، عورت، مرد کسی نہ کسی طرح اسی مرض کا مریض معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے اس اعتراض کا جواب افسانہ نگار کے پاس یہ ہو کہ جس چیز کو دوسرے مرض کہتے ہیں اُنھیں وہ جائز طور پر فطرت کا ایک ناگزیر تقاضا کہتا ہے اور اسی لئے اس کے ہر پہلو کی عکاسی کرنے کو اپنا فنّی منصب جانتا ہے لیکن اس کا جواب یہ ہے کہ فطرت کے ضروری سے ضروری اور بڑے سے بڑے تقاضے ہی جب اعتدال کی حد سے گزر جائیں تو ترفع ان کا علاج ہے۔ ایک غلط راہ پر پڑے ہوئے فطری میلان کو بار بار اُبھارنا نہ اس فرد کے لئے مفید ہے جس کی خدمت انجام دی جا رہی ہے اور نہ اُس معاشرے کے لئے جس پر اس طرح کے افراد کی صحیح تربیت کا بار ہے۔

منٹو نے پہلے کی طرح اس دور میں بھی بعض ایسے افسانے لکھے جن کی بنا پر اُسے عدالتوں کے روبرو جواب دہی کرنی پڑی" ٹھنڈا گوشت" اسی طرح کے افسانوں میں سے ایک ہے جو بظاہر عُریاں ہونے کے باوجود فنّی نقطۂ نظر سے ایک مکمّل افسانہ ہے اور اس میں جو کچھ عریاں نظر آتا ہے اُس کا فنّی جواز افسانوں کے دوسرے حصّوں میں موجود ہے لیکن اس کا کیا علاج کہ اُس نے ایسے بھی بہت سے افسانے لکھے ہیں جن میں عریانی ہے اور اُس کے لئے کوئی اخلاقی یا فنّی جواز نہیں —— اور اس کی وجہ محض یہی ہے کہ افسانہ نگار نے جدّت پسندی کے نام سے ایک ایسے رجحان کو عام کرنے کی کوشش کی ہے جو گرمیٔ محفل اور ہنگامہ آرائی کے سوا کسی دیرپا نتیجے کا حامل نہیں ہوتا اور یہ چیز افسوس ہے کہ اس کے فنّی انحطاط کی واضح دلیل ہے۔

منٹو کو غالباً اس بات کا احساس اور اندازہ ہے کہ اب زندگی پر، اور اس سے بھی زیادہ فن پر اُس کی گرفت ڈھیلی پڑ چکی ہے۔ اُس کے اختیار میں خیالات اور جذبات پر پورا قابو رکھنے کی قوّت اور قدرت باقی نہیں رہی اس لئے اُسے یہ کمی کسی اور طرح پوری کرنی چاہئے یا ممکن ہے کہ اس کی یہ کمی اس کے ارادہ اور کوشش کے دخل کے بغیر ہی

پوری ہو رہی ہے۔ فطرت نے ایک قوت سلب کر کے دوسری کو زیادہ اُبھارنے میں اپنے ایک قانون کی پیروی کی ہے۔

یہ ساری باتیں محض قیافہ شناسی یا قیاس آرائی پر مبنی نہیں ہیں۔ اعصاب کے انحطاط کے اس دَور میں افسانہ نگاری کی قوتِ ارادی اور اعصاب کی اس شکست و ریخت کے باہمی تصادم میں جب کبھی افسانہ نگار کو عارضی فتح حاصل ہوئی ہے تو اس نے فن کے اس سارے انحطاط پذیر میلانات پر غلبہ پاکر ایسی چیزیں لکھی ہیں جو فن کے اس سارے محاسن کی مظہر ہیں جنھوں نے کبھی منٹو کو منٹو بنایا تھا۔ ان کے مجموعے "یزید" کے اکثر افسانے جو اعصابی جنگ کی کسی عارضی فتح کے دنوں میں لکھے گئے ہیں، نہ صرف اس ساری خرابیوں سے پاک ہیں جو منٹو کے دَورِ جدید کے اکثر افسانوں میں نمایاں ہیں بلکہ فن کے اتنے اچھے نمونے ہیں کہ ان پر اچھے سے اچھا افسانہ نگار بھی رشک کر سکتا ہے۔

ان افسانوں میں مشاہدہ کی باریکی اور غور و فکر کی گہرائی قدم قدم پر جھلکتی ہیں۔ مؤثر افسانہ میں واقعات کے اُتار چڑھاؤ اور اُن کی رفتار جس طرح ہلکی اور تیز ہوتی رہنی چاہیئے وہ اس مجموعہ کے اکثر افسانوں کی خصوصیت ہے۔ منٹو کے یہ افسانے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اپنی چھ سال کی فنی زندگی میں بہت تھوڑی مدت کے لئے اس نے گرد و پیش کے حالات کو گہری نظر سے دیکھ کر ان سے شدید تاثر قبول کیا ہے، ان پر سنجیدگی سے غور کیا ہے لیکن فلسفی یا مفکر کی طرح نہیں، اور اس کے بعد مشاہدہ، احساس اور غور و فکر کے ان نتائج کو فنی ربط اور ان کے توازن کے ساتھ افسانہ کی شکل دی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان افسانوں میں خلوص اور اخلاق کی بلندی کا رنگ بہت گہرا ہے جو ان کے اس دور کے دوسرے افسانوں میں صرف کبھی کبھی اور کہیں کہیں جھلکتا ہے۔ اس طرح کے دوسرے افسانوں میں سے ایک "موذیل" ہے، جو نہ صرف رچی ہوئی کردار نگاری کا بڑا کامیاب نمونہ ہے بلکہ جسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ جس منٹو نے اپنے اکثر افسانوں میں شراب اور عورت اور ان دونوں کی آغوش میں پرورش پانے والی لذیذ گم گشتگی کے سوا کسی اور چیز سے کم واسطہ رکھا ہے اور اپنے سُننے والوں کو ایسی بیسیوں کہانیاں سُنائی ہیں جہاں جنسی لذت نت نئے روپ بھر کر

دلوں کو رجھاتی اور چوری چھپے وہی سب کچھ کرنے کی ترغیب دلاتی ہے جس کی تصویریں ان افسانوں میں ہیں۔ لیکن ان افسانوں سے الگ جب منٹو نے اپنے ذہن کو اس موضوع کی جکڑ بند سے (جس کی شکل ان کے معاملہ میں ایک نفسیاتی گتھی کی سی ہو گئی ہے) آزاد کر لیا ہے تو انھوں نے گرد و پیش کی اس زندگی کو جس سے وہ عموماً بھاگتے یا جس کی طرف سے آنکھیں بند کرتے دکھائی دیتے ہیں اس طرح اپنایا ہے ——— اور اس کے دکھ درد کو اس طرح اپنے دل میں جگہ دی ہے کہ یہ ان کی ملکیت معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ایسے زمانہ میں انھوں نے ہمارا تعارف ایسے کرداروں سے کرایا ہے جن کی یاد کا نقش ہمارے دل پر ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ موذیل کے علاوہ، سہائے اور رام کھلاون اسی طرح کے کرداروں کے نمونے ہیں۔

منٹو کی موجودہ دور کی افسانہ نگاری فن کے نقطۂ نظر سے باتیں بنانے یا زیادہ سے زیادہ ایسی بازی گری اور شعبدہ بازی کی افسانہ نگاری ہے جس میں ایک تجربہ کار کھلاڑی اپنے کرتب دکھا دکھا کر دوسروں کو خوش کرنے میں مصروف ہے۔ اس بازی گری اور شعبدہ بازی میں وہ اکثر ایسا مدہوش ہوتا ہے کہ اس کا سارا جسم عُریاں ہو جاتا ہے اور وہ کرتب دکھاتا رہتا ہے لیکن کبھی کبھی جب وہ اپنے آپ کو عارضی کشش کے ان پھندوں سے چھڑا لے تو اس کی ذہانت، تخیّل اور تصوّر کے جوہر اُبھر کر ہر چیز پر چھا جاتے ہیں لیکن افسوس ہے کہ ایسے لمحے کم آتے ہیں اور دیر دیر میں آتے ہیں اور بظاہر تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شخصیت کے متضاد عناصر کی اس کش مکش میں وہ عنصر آہستہ آہستہ مغلوب ہو رہا ہے جو فن کار کے فن میں ٹھہراؤ اور استقلال پیدا کرتا ہے +

تقسیم کے بعد افسانہ

۱۹۴۷ء میں جب ہندوستان تقسیم ہوا اور پاکستان قائم ہوا تو ہمارا افسانہ فنی اعتبار سے اپنی معراج کو پہنچ چکا تھا۔ ۱۹۳۵ء اور ۱۹۴۷ء کے درمیان اردو میں جتنے افسانے لکھے گئے ان میں سے بہت سے ایسے ہیں جنھیں آسانی سے مغرب کے بہترین افسانوں کا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تقریباً یہی ۱۲ سال کی مدت ہے جب پریم چند نے "کفن" عباس حسینی نے "دو شریفوں کا مقابلہ" محمد مجیب نے "کیمیاگر" اشک نے "بینگن کا پودا" بیدی نے "گرم کوٹ" کرشن چندر نے "ٹوٹے ہوئے تارے" حیات اللہ انصاری نے "آخری کوشش" منٹو نے "ہتک" اور "نیا قانون" احمد علی نے "ہماری گلی" اور غلام عباس نے "آنندی" لکھ کر اسی صف میں جگہ پائی جو موپساں، چیخوف اور آرونگ کی صف ہے۔ ان گنے چنے افسانوں کے علاوہ بھی کہ جن کے نام اس دور کے تصور کے ساتھ فوراً ذہن میں آتے ہیں۔ اسی زمانے میں بہت سے افسانے ایسے لکھے گئے جنھیں زندگی کے حقائق، فن کے احساس اور شخصیت کی انفرادیت کا رچا ہوا نقش کہا جاسکتا ہے۔ کہنہ مشق لکھنے والوں سے لیکر تازہ واردوں تک سب لکھنے والے ایسے ہیں جنھوں نے ۱۹۴۷ء تک پہنچتے پہنچتے اس حقیقت کو پوری طرح پہچان کر اپنے افسانوں میں برتا ہے کہ افسانے کی تکمیل زندگی کے قریبی مشاہدے، فن کی کاوش اور دل سوزی اور اپنی ذات کے پُرخلوص رچاؤ کے بغیر نہیں ہوتی چنانچہ اس دور کا پورا افسانہ زندگی اور فن کے اس صحیح رچے ہوئے امتزاج کا ترجمان اور عکاس ہے اور اس میں ہمیں جہاں ایک طرف قومی زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کے دل کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے وہاں فن کی

لطافتیں اور نزاکتیں بھی ملتی ہیں اور ان دونوں چیزوں کے ساتھ افراد کے مزاج کا وہ عکس بھی نظر آتا ہے جس سے فن میں تنوع اور رنگینی اور جذبے کی گہرائی پیدا ہوتی ہے۔

اپنے افسانے کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہوئے جب ہم اس بارہ برس کی مدت میں لکھے ہوئے افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمارے چہرے خوشی سے معمور اور گردنیں فخر سے بلند ہو جاتی ہیں۔ یہ دور بلاشبہ ہماری افسانہ نگاری کا عہد زریں ہے جس میں اچھے افسانوں کے ساتھ اور ایسے افسانہ نگاروں کے ساتھ جن کا مرتبہ اساتذہ فن کا ہے ایسے افسانہ نگاروں کی بھی خاصی تعداد نظر آتی ہے جنھوں نے اپنی فکر و نظر کی بدولت اپنے لئے ایسی جگہ بنائی ہے کہ ان کے ناموں اور کارناموں پر نظریں ٹھیرتی ہیں جیسے، حجاب امتیاز علی، مجنوں گورکھپوری، عصمت، بیدی، کرشن چندر، منٹو، حیات اللہ انصاری اور اختر انصاری کے علاوہ اب غلام عباس، حسن عسکری، ممتاز مفتی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، بلونت سنگھ، تسنیم سلیم، شفیق الرحمٰن، مہندر ناتھ، ابراہیم جلیس اور آغا بابر کے نام سنکر بھی لوگ چونکتے ہیں اس لئے کہ ان میں سے ہر ایک نے کچھ نہ کچھ ایسی کہانیاں لکھی ہیں جن میں انسان کے دکھ درد کی کھنک بھی سنائی دیتی ہے اور اس کے دل کی اتھاہ گہرائیوں کی کھنک بھی۔ ان افسانہ نگاروں کی کہانیاں انسان کے چھپے ہوئے بھیدوں کی غمازہیں اس لئے کہ انھوں نے اپنی چشم ظاہر بیں کے علاوہ چشم دل کو بھی کھلا رکھا ہے۔

ہمارا افسانہ فن کی اس بلندی تک پہنچا تھا کہ تقسیم کے بعد رونما ہونے والے غیر معمولی واقعات نے اس کی فنی روایت کے تسلسل کو ختم کر دیا۔ اس کی روانی ایک تاریخی حادثے اور انقلاب کی وجہ سے ایک بارگی رک گئی اور ایک مدت تک دیکھنے والوں کو یوں محسوس ہوا کہ جیسے بہتے ہوئے دریا کے سامنے ایک آہنی دیوار کھڑی ہو گئی ہے اور یہ دریا ہمیشہ کے لئے بہنا بھول گیا، لیکن دریاؤں کی فطری روانی کو آہنی دیواریں بھی نہیں روک سکتیں، ان کا رخ البتہ بدل سکتی ہیں چنانچہ افسانے کی فطری روانی کے راستے میں ایک عظیم حادثے اور انقلاب کے حائل ہونے کا نتیجہ بھی یہی ہوا کہ تھوڑے

دن تک بظاہر رکے اور ٹھہرے رہنے کے بعد اس میں ایک جوش پیدا ہوا اور دریا نے اپنے لئے ایک نئی راہ ڈھونڈ نکالی۔ ہمارے جو افسانہ نگار ماحول کے اس اچانک حملے کی وجہ سے بھونچکا اور دم بخود ہو کر رہ گئے تھے انھوں نے پھر آنکھیں کھولیں اور پھر اپنے گرد و پیش کی زندگی کا جائزہ لینا شروع کیا لیکن اس جائزے میں انھیں زندگی کی صورت ہی بدلی ہوئی نظر آئی۔ ہر چیز نئی نئی سی، ہر چیز تباہ شدہ اور مسخ۔ انسان اور انسانیت کو آنکھوں نے ہر طرف خاک و خون میں لت پت دیکھا۔ انسانیت کی وہ ساری قدریں جنھیں انسان نے ہزاروں برس کی محنت و مشقت سے پالا پوسا اور پروان چڑھایا تھا مجروح، سسکتی ہوئی، مرتی ہوئی دکھائی دیں اور یوں معلوم ہوا جیسے نظر کے لئے اب تباہی، بربادی اور نیستی کے سوا کوئی منظر باقی نہیں رہا اس لئے تڑپتے، تلملاتے ہوئے افسانہ نگار نے بس انھیں مناظر کی منظر کشی، اس تباہی و بربادی کے ماتم اور زندگی کے زخموں کے مرہم کی جستجو کو اپنا مقصد حیات بنا لیا۔ اُس نے فسادات کے افسانے لکھے —— بڑے بھیانک، بڑے دردناک اور بعض اوقات بڑے مؤثر۔ کچھ پرانے لکھنے والے اب بھی البتہ ایسے ہیں کہ انھوں نے زمانے کے زخموں سے اپنے سینے کو فگار کرنے کے بجائے اس کی طرف سے آنکھیں بند کر لینے میں عافیت جانی ہے۔

علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری اور حجاب امتیاز علی نے تقسیم کے بعد جو تھوڑا بہت لکھا اُس میں اُن کا وہی پرانا رنگ قائم ہے جس کی بدولت انھیں افسانہ نگاری کی دنیا میں شہرت و پسندیدگی حاصل ہوئی تھی۔ علی عباس حسینی کے افسانے "رحیم بابا" اور "جل پری" مبلغ، مصلح، سیاسی اور فن کار کی ساری پختگی اور رچاؤ کے مظہر ہوتے ہیں باوجود بنیادی طور پر کہانیاں ہیں۔ افسانہ نگار نے مختلف گوشوں میں قدم رکھ کر اسکی مصوری کر کے بھی یہ بات برابر یاد رکھی ہے کہ وہ افسانہ نگار ہے۔ مجنوں نے اس دور میں بھی انسانی زندگی کے حزن و یاس کو اپنا موضوع بنایا ہے اور پلاٹ اور کردار کو یکساں اہمیت دے کر صرف یہ بات کبھی فراموش نہیں کی کہ افسانہ کا انجام مؤثر اور دلنشین ہو۔ حجاب امتیاز علی نے اس دور میں بھی رومانی اور طلسمی فضا کے افسانے لکھے ہیں اور ان افسانوں

کی کہانیاں سنائی ہیں جن کی ناکامیوں اور محرومیوں نے انھیں اعصاب کا مریض بنا دیا ہے۔ اور جن کی زندگی کی ظاہری رنگینیوں میں خونِ تمنا کی سُرخی کے سوا کچھ نہیں۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کے افسانے گو فنّی اعتبار سے بلندی کی اس سطح تک انھیں کے ہاتھوں اس سے پہلے پہنچ چکے تھے لیکن ان میں ایک چیز اب بھی ہے۔ اب بھی یہ کہانیاں پڑھنے والے کے جذبۂ شوق کو اُبھارتی اور اُسے تسکین دیتی ہیں۔

ان تین نامور افسانہ نگاروں نے تقسیم کے بعد بھی اپنے رنگ خاص میں لکھنے کا سلسلہ جاری رکھا گویا اپنے آپ کو دنیا کے بکھیڑوں سے ذرا الگ ہی رکھا، لیکن احمد علی، حسن عسکری اور [illegible] انصاری نے لکھنا تقریباً بند کر دیا۔ اوپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری اور بیدی نے البتہ پہلے جیسے شور سے نہ سہی لیکن لکھا ضرور۔ اشک نے ہمیشہ سے ایک خاص معاشرے اور اس کے مسائل کو اپنے افسانہ کا موضوع بنایا ہے تقسیم کے بعد بھی وہ بڑی وضع داری سے اسی راہِ استوار پر چل رہے ہیں اور اسی طرح چل رہے ہیں جیسے انقلابوں کی آمد و شد انسانوں کی دنیا سے الگ کوئی چیز ہے۔ نہ انقلاب انھیں متاثر کرتے ہیں اور نہ ان کے دل میں انقلاب پیدا کرنے کی خواہش اور بے چینی پیدا ہوتی ہے۔ بیدی اور حیات اللہ کے لئے انقلاب کی طرف سے آنکھیں بند کر لینا ممکن نہیں۔ انکے حساس دل انسان کو دُکھی دیکھ کر تڑپ جاتے ہیں اور اس لئے وہ اس دُکھ کی مصوری کے ساتھ ساتھ ایسی راہوں کی جستجو میں بھی مصروف نظر آتے ہیں جن پر چل کر ان دُکھوں کو دور کیا جا سکے۔ اس لئے ۱۹۴۷ء کے انقلاب کے بعد کچھ عرصے تک خاموش رہ کر انھوں نے ایسے افسانے لکھے جو اس انقلاب کا جذباتی عکس اور ردِ عمل ہیں۔ بیدی کا افسانہ "لاجونتی" اور حیات اللہ انصاری کی کہانیاں "شکر گزار آنکھیں" اور "ماں بیٹا" اسی تاثر کا پرتو ہیں۔

"لاجونتی" کا تانا بانا تقسیم ہی ہے اور اس میں بیدی کے فکر و احساس کا دھیما پن بھی ہے لیکن فنّی اعتبار سے اس میں وہ بلندی اور گہرائی نہیں جو "دانہ و دام" اور "گرہن" کے بعض افسانوں کی امتیازی خصوصیت تھی۔ حیات اللہ انصاری کی دونوں کہانیوں اور خصوصاً "شکر گزار آنکھیں" میں وہ جذباتی شدّت اور پھیلاؤ نہیں جس سے فسادات کے

اکثر افسانے فن کی بلندی اور نزاکت سے محروم ہو گئے ہیں۔ یہاں احساس کی شدت، فکر کی گہرائی اور تخیل کی ندرت اور جدت کے ساتھ حسنِ بیان کا اہتمام بھی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اس ہنگامی موضوع پر لکھتے وقت بھی افسانہ نگار نے احتیاط اور انہماک میں کمی نہیں پیدا ہونے دی۔ فسادات کے علاوہ البتہ اس نے جو دو تین اور افسانے لکھے ان میں اس احتیاط اور اہتمام کے بجائے ایک طرح کی فنی شعبدہ گری ہے۔ عصمت کے افسانوں میں تین طرح کی کہانیاں ہیں ——— ایک فسادات والی، دوسری ایک خاص طرح کی جذباتی اور سیاسی اور تیسرے اُس مخصوص ماحول کی جسے عصمت نے اپنا کر ایک انفرادیت قائم کی تھی۔ کینڈل کورٹ اور فسادات کی کہانیاں ہیں لیکن عصمت کی قدرتِ بیان کی مظہر ہونے کے باوجود اس حد تک مقصدیت کی حامل ہیں کہ ان میں کوئی تاثیر باقی نہیں رہی۔ جن افسانوں کی بنیاد سیاسی ہے ان میں سستے قسم کی جذباتیت زیادہ اور فنی رکھ رکھاؤ، ٹھہراؤ اور رکھ رکھاؤ کم ہے اور پڑھنے والے کے دل پر کوئی نقش نہیں چھوڑتے۔ "سونے کا انڈا" اور "چوتھی کا جوڑا" یقیناً اس لحاظ سے پسندیدہ ہیں کہ یہاں عصمت کو اسی ماحول اور انھیں کرداروں کے متعلق کچھ باتیں کہنے کا موقع ملا ہے جنکی زندگی کا انھوں نے ماہرانہ مشاہدہ کیا ہے۔

تقسیم کے بعد کرشن چندر اور منٹو نے دوسرے افسانہ نگاروں کے مقابلے میں بہت زیادہ لکھا۔ چنانچہ تقسیم کے بعد ان دونوں افسانہ نگاروں کے افسانوں کے کئی کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور اس کا سلسلہ اب تک جاری ہے۔ مجموعی حیثیت سے اگر ان دونوں عظیم فنکاروں کے کارناموں پر تنقیدی نظر ڈالی جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ گو ان دونوں نے فنی اعتبار سے بعض اچھی چیزیں بھی لکھی ہیں لیکن اکثر افسانوں کو پڑھ کر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کی ذہانت شوخی اور جدت طبع ایک ایسے ہلکے آورد کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے جو دل کی گہرائی میں بہت کم اترتی ہے۔ کرشن چندر نے اس دور کے شروع میں کئی ایسے افسانے لکھے جن کا موضوع فسادات اور اس کے سیاسی، معاشرتی، ذہنی اور جذباتی تعلقات تھے۔ کرشن چندر نے یہ افسانے ایک بلند انسانی اور اخلاقی مقصد کو پیشِ نظر رکھ کر لکھے اور مختلف

صورتوں میں مختلف طرح کے پڑھنے والوں کو مخاطب کرکے لکھے، لیکن اپنی فنی چابک دستی سے ایک پسندیدہ مقصد کی حمایت کی بدولت ان میں ایک ایسی کشش پیدا کی کہ ہر طبقے کے پڑھنے والے ان سے متاثر ہوتے ہیں دوسری طرح کے افسانوں میں یہ بات نہیں گو ان افسانوں میں بھی ایک واضح، صحت مندانہ انسانی نقطۂ نظر موجود ہے لیکن ان میں شگفتگی و روانی کے بجائے ایسی آورد اور رکاوٹ ہے جو فنی انحطاط کی نشانی ہے۔

منٹو نے یقیناً کرشن چندر سے بھی کہیں زیادہ لکھا اور اکثر اپنے تخیل و تصور کی ندرت اور بیان کی تازگی و شگفتگی کے زور پر لکھا اور اپنے پڑھنے والوں کو یقین دلایا کہ اب بھی اس کے مشاہدے میں باریکی فکر میں گہرائی اور اظہار میں ندرت اور تاثیر کی کمی نہیں۔ لیکن ان خوبیوں کے باوجود منٹو کے اس دور کے افسانوں میں شخصیت اور فن کا وہ رچاؤ اور فکر و اظہار کا وہ انہماک بہت کم جگہ ملتا ہے جس نے منٹو کو ایک عظیم فن کار بنا دیا تھا۔ ان کے ۱۱۔۱۲ مجموعوں میں صرف چند افسانے ایسے ہیں جنھیں رچی ہوئی واقعہ نگاری اور کردار نگاری کا نمونہ کہا جا سکے۔ تقسیم کے بعد منٹو اپنے فن کی عظمت کو برقرار نہیں رکھ سکے۔ ان کے قدم برابر ڈگمگاتے رہے اور ظاہر ہے کہ ڈگمگاتے ہوئے قدم کسی منزل پر بھی قائم رہنے والے نقشِ پا چھوڑ کر نہیں جاتے۔

ایسے نقشِ پا جن کی شوخی کو دیکھ کر انسان ٹھٹکتا بھی ہے اور جن کے متعلق یقین کے ساتھ یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ ان میں ثبات و دوام حاصل ہوگا ہمارے افسانہ نگاروں میں اپنی افسانہ نگاری کے سفر میں اپنے نقشِ پا اگر کسی نے چھوڑے ہیں تو وہ احمد ندیم قاسمی ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد ندیم نے جتنے افسانے لکھے وہ چار پانچ مجموعوں کی صورت میں مرتب اور شائع ہو چکے ہیں اور ان مجموعوں کا ترتیب وار مطالعہ کرنے کے بعد یہ محسوس کر لینا دشوار نہیں کہ افسانہ نگار نے اپنی فنی تخلیقات کے معاملے میں پورے خلوص سے کام لیا ہے۔ اس نے ان افسانوں کے ذریعے جہاں بدلے ہوئے ماحول کی عکاسی و ترجمانی کی ہے وہاں انھیں پوری طرح اپنی شخصیت کے فکری، تخیلی اور جذباتی عناصر میں جذب کیا ہے۔ ان افسانوں کے ذریعے افسانہ نگار نے تہذیب اور فن دونوں کی جو خدمت کی ہے، اس میں سب سے زیادہ

دخل اس کے اُس انہماک کو ہے جس کا عکس اُس کے مشاہدے، مطالعے، فکر اور بیان ہر چیز سے نمایاں ہے۔ احمد ندیم کے افسانوں میں "نیا فرہاد" "تسکین" "جب بادل امڈے اور ان سے بھی بڑھ کر" الحمدللہ" "رئیس خانہ" "گنڈاسا" اور "آتش گل" موضوع فن اور شخصیت کی ہم آہنگی اور رچاؤ کے مظہر بھی ہیں اور فنی انہماک، توجہ اور حسنِ بیان کے لطیف پیکر بھی۔

اس طرح کے پیکر لطیف مقدار میں کم اور کیفیت میں اس سے کسی قدر ملتے جلتے ہمیں غلام عباس کے ان افسانوں کی صورت میں بھی نظر آتے ہیں جو انھوں نے تقسیم کے بعد لکھے ہیں۔ موضوع کے احساس اور اسے ایک مکمل صورت دینے کے درمیان افسانہ نگار کو کاوش کی جو بے شمار منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں انھیں غلام عباس نے تقسیم سے پہلے بھی ہمیشہ بڑے سکون اور مستقل مزاجی سے طے کیا تھا اور تقسیم کے بعد بھی وہ اسی مسلک پر قائم رہے ہیں۔ ان کے تقسیم کے بعد کے افسانوں میں "سایہ" "سالس کی بیوی" اور "فینسی ہیر کٹنگ سیلون" اُن کے فنی مزاج کے اسی سکون، اطمینان اور مستقل مزاجی کی مثالیں ہیں۔ ان افسانوں میں افسانہ نگار نے فکر، تخیل، تصور، جذبہ اور بیان و اظہار کی توجہ اور انہماک سے اس طرح کام لیا ہے کہ ان میں سے کسی چیز پر تھکن کے آثار ظاہر نہیں ہوتے۔ پچھلے دو برس میں البتہ غلام عباس نے دو ایک چیزیں ایسی بھی لکھی ہیں جنھیں پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اپنی عادت کے خلاف ٹھیر ٹھیر کر، قدم جما جما کر چلنے کے بجائے اپنا سفر تیزی سے طے کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اُس میں سکون اور مستقل مزاجی کی جگہ ایک اضطراب نمایاں ہے جس سے کام کو جلدی سے جلدی انجام تک پہنچانے کا میلان پیدا ہوتا ہے اور یہ چیز افسانوں کی ترتیب اور اُن کے بیان، دونوں چیزوں پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

ان افسانہ نگاروں کے علاوہ، پچھلے لکھنے والوں میں ...... جنھوں نے قاری کو اپنی طرف متوجہ رکھا ہے ...... ہندوستان کے افسانہ نگار بھی ہیں اور پاکستان کے بھی۔ پاکستانی افسانہ نگاروں میں ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب اور شفیق الرحمٰن کے نام زیادہ اہم ہیں۔ اور ہندوستانی افسانہ نگاروں میں خواجہ احمد عباس

مہندر ناتھ، بلونت سنگھ، پریم ناتھ پردیسی اور نسیم سلیم کے۔ جہاں تک ہندوستان کے لکھنے والوں کا تعلق ہے ان میں خواجہ احمد عباس، مہندر ناتھ اور بلونت سنگھ کے افسانوں کی تعداد زیادہ ہے اور ان کا فن اب بھی اسی راہ پر گامزن ہے جو ان میں سے ہر ایک نے اپنائی تھی۔ خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں اب بھی پہلے کا سا سیاسی اور مصلحانہ جوش و خروش نمایاں ہے۔ اب بھی معاشرتی اور معاشی زندگی کے تضاد کو وہ افسانہ نگار سے زیادہ منطقی کی طرح اس طرح پیش کرتے ہیں کہ انکے اکثر افسانے منطق اور ریاضی کا مرتب مقالہ بن جاتے ہیں مہندر ناتھ کے افسانے اب بھی معاشی مسائل، انسان کی ذہنی اور جذباتی الجھنوں اور پیٹ اور جنس کی بھوک کے گرد گھومتے ہیں اور اکثر تبلیغی رنگ اور جوش اختیار کر لیتے ہیں۔ یوں کبھی کبھی ان میں سے بعض افسانوں میں تبلیغی مسلک اور فن کا لطیف امتزاج اور بیان کی گھلاوٹ سب سے زیادہ بلونت سنگھ کے افسانوں میں ملتی ہے اور اس لطیف اور رچے ہوئے انداز میں ملتی ہے کہ انھیں آسانی سے حال کے علاوہ مستقبل کا افسانہ نگار کہا جا سکتا ہے۔

پاکستانی افسانہ نگاروں میں شفیق الرحمٰن نے اب پہلے سے زیادہ مقبولیت اور پسندیدگی حاصل کی ہے اس لئے کہ وسیع تر مشاہدے نے اور اس مشاہدے کی وسعت میں فکر و طنز کے امتزاج نے ان کے ہلکے پھلکے اور شگفتہ اسلوب کو زیادہ موثر اور دل نشین بنا دیا ہے۔ اب پڑھنے والوں کا نسبتاً سنجیدہ طبقہ بھی اس شگفتگی میں چھپی ہوئی گہری معنویت سے متاثر ہوتا ہے۔ یہی صورت قدرت اللہ شہاب کے ساتھ ہے۔ تقسیم سے پہلے انکے افسانوں میں جنسی لذتیت کا جو میلان نمایاں تھا اس کی جگہ اب ایک صحت مند معاشرتی اور سیاسی طنز نے لے لی ہے اور افسانہ نگار کی جرأت و بیباکی نے اس طنز کو اصلاح کا ایک بلند منصب عطا کیا ہے۔ شفیق الرحمٰن کی شگفتہ و دل نشین اور قدرت اللہ شہاب کی گہری طنز آمیز نثر ہمارے موجودہ افسانے کے دو ایسے پہلو ہیں جن میں فرد اور جماعت دونوں کے لئے لطف و انبساط اور فلاح و بہبود دونوں کا سرمایہ موجود ہے۔

ممتاز مفتی نے تقسیم سے پہلے بعض اس طرح کے افسانے لکھے تھے جنھیں دیکھ کر امید بندھتی تھی کہ ہمارے افسانے میں ایک نیا علمی اور نفسیاتی رجحان پیدا ہوگا اور یہ نئی روش افسانے

کے فن کو زیادہ بلند اور زیادہ وسیع بنائے گی۔ تقسیم کے بعد بھی ممتاز مفتی کے جو افسانے لکھے وہ بلاشبہ ان نفسیاتی رجحانات کے حامل ہیں جن کی طرح انھوں نے اردو میں ڈالی تھی لیکن اس دور کے سب افسانوں میں ایک ایسی آورد ہے جو صرف فن کار کی تھکن اور بددلی سے ظہور میں آتی ہے۔

یہ تھکن خدیجہ مستور کے افسانوں میں زیادہ، قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں کم تر اور ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں شاذ نظر آتی ہے۔ خدیجہ مستور نے پاکستان بننے کے بعد گنتی کے افسانے لکھے اور ان میں سے دو ایک ایسے ضرور ہیں کہ اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ محافظ الملک، ایک خاص دور کے ذہنی رجحان اور فضا کا عکاس ہے اور "تلاشِ گم شدہ" اور "درد" میں بیزاری کے اس رجحان کی ترجمانی ہے جو خارجی ماحول کے انتشار کا لازمی نتیجہ ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتدا ایک بورژوا ماحول کی رومانیت اور اس رومانیت کی آغوش میں پرورش پانے والی بیزاری کی مصوری سے کی ہے۔ پاکستان بننے کے بعد ان کے فن کا مجموعی انداز وہی ہے جو تقسیم سے پہلے تھا۔ اس دور کے افسانوں میں کہیں کہیں گردوپیش کے ماحول کی شاعرانہ تصویریں ہیں اور ان شاعرانہ تصویروں میں لقمان کی حکایتوں کی سادگی، اینڈرسن کی داستانوں کی طلسماتی فضا اور امیر خسرو کے دوسخنوں کی حیات تازہ اور ان سب چیزوں سے مل جل کر پیدا ہونے والی ایک شانِ بے نیازی ہے۔ ہاجرہ مسرور نے البتہ اپنے فن کو بہت کم بے نیازی کی اس نظر سے دیکھا ہے۔ انھوں نے اپنی فنی زندگی کے آغاز ہی سے اپنے فن کے ساتھ پورا خلوص برتنے اور اس پر پوری توجہ صرف کرنے کی عادت ڈالی ہے۔ اس عادت میں زمانے کے ساتھ زیادہ پختگی بھی آئی ہے اور اس پختگی کی وجہ سے ایک رَس اور درد بھی پیدا ہوتا ہے تیمم پاکستان کے بعد لکھے ہوئے ان کے افسانوں میں 'اندھیرے اجالے' اور 'امستہ مرحوم' ایسے ہیں جن کے موضوع تو عام زندگی کے ہیں لیکن ان کے فن میں کہیں عمومیت نہیں۔ زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی اور معمولی سے معمولی حقیقت بھی فنی نقطۂ نظر سے کتنی اہم بن سکتی ہے اس کا احساس اور اندازہ ہاجرہ مسرور کو خوب ہے۔ اس اندازے کے علاوہ

ان میں دردمندی کے صالح جذبے اور احساس کے ساتھ، شگفتگی اور تازگی سے طنز کرنے کی جو صلاحیت ہے اس کی بدولت معمولی سے معمولی موضوع بھی بڑا اہم اور بیحد موثر بن جاتا ہے۔ یہ سب کچھ ہے لیکن دوسرے اچھے لکھنے والوں کی طرح ہاجرہ نے تقسیم کے بعد اتنا کم لکھا ہے اور آہستہ آہستہ اس میں اتنی کمی آ رہی ہے کہ پڑھنے والے کو شبہ ہونے لگتا ہے کہ کہیں ان کا فن بھی اس منزل پر تو نہیں ...... پہنچ گیا جس کے بعد کوئی اور منزل نہیں آتی۔

جو افسانہ نگار تقسیم سے پہلے افسانے لکھ رہے تھے یا جنھوں نے تقسیم سے کچھ ہی پہلے اس میدان میں قدم رکھا تھا ان کی ادبی تخلیقات کا جائزہ لینے کے بعد مجموعی اعتبار سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انفرادی حیثیت سے بہت کم افسانہ نگار فکری اور فنی نقطۂ نظر سے اس منزل سے آگے بڑھے ہیں جس تک وہ تقسیم کے وقت پہنچ چکے تھے بلکہ عام طور سے لکھنے والوں کا یہ حال ہے کہ یا تو انھوں نے بہت کم لکھا ہے اور یا لکھا ہے تو پہلے سے کمتر درجے کا لکھا ہے گویا ان کے فن میں ترقی کے بجائے تنزل کے آثار پیدا ہوتے ہیں ان انفرادی کارناموں کے جائزے کے بعد اگر یہ سوچنے کی کوشش کی جائے کہ مل جل کر ان سب کی تخلیقات نے افسانے کی صنف کو کیا فائدہ پہنچایا ہے تو کئی بدیہی نتیجے نکلتے ہیں۔

پہلی بات جو ان افسانوں کو پڑھنے والا شدت سے محسوس کرتا ہے یہ ہے کہ ہمارے اکثر افسانہ نگاروں کے افسانوں کے موضوع اور پس منظر وہی ہیں جو انھوں نے اپنے لئے مخصوص کئے تھے۔ گرد و پیش کے ماحول میں حد درجے کی تبدیلی کے بعد بھی ان کے افسانے اسی ماحول کی مصوری کرتے ہیں جو ان کی نظر دل میں مدتوں سے بسا ہوا ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانوں کے یو۔پی کے دیہات، ہاجرہ مسرور کے افسانوں کی لکھنؤ کے متوسط گھرانوں کی بڑی بوڑھیاں، قرۃ العین حیدر کی مسوری اور وہاں کے ہوٹل اور ناچ گھر، عصمت کے دیکھے ہوئے مسلمانوں کے بچوں سے کھچا کھچ بھرے ہوئے گھر، منٹو کی دیکھی ہوئی بمبئی کی کھولیاں، ہوٹل اور قحبہ خانے، ندیم کے افسانوں کے پنجابی گاؤں، کھیت کھلیان اور

چوپال یہ چیزیں جیسی تقسیم سے پہلے تھیں ویسی ہی اب بھی ہیں۔ ان لکھنے والوں کے افسانے عموماً ماضی کے مشاہدات، تجربات اور محسوسات کے افسانے ہیں۔

اس میں شبہ نہیں کہ ماضی کے مشاہدات و تجربات سے ہٹ کر ان کی نظر حال کی زندگی پر بھی گئی ہے لیکن اس زندگی میں انھیں انقلاب کے خونیں حوادث کے سوا کچھ اور نظر نہیں آیا اور اس لئے تقریباً سب نے فسادات کے مشاہدات و تاثرات کو افسانوں کی شکل دی لیکن ان تاثرات کی حیثیت چونکہ ہنگامی اور حد درجہ جذباتی تھی۔ اس لئے اس موضوع سے تعلق رکھنے والے بہت کم افسانوں میں ایسے نقوش دکھائی دیتے ہیں جن میں ادبیت کا رنگ ہو۔ ان افسانوں میں کہیں کہیں زندگی پر ایک اُچٹتی سی نظر ڈالی گئی ہے، لیکن اس مشاہدے میں نہ زندگی کی گہرائی ہے نہ مستقبل کے لئے جاں فزا نوید و بشارت، زندگی کی شب تار میں ان افسانوں سے کہیں نمودِ سحر کے آثار نمایاں نہیں ہوتے۔ موضوع سے الگ ہٹ کر فن اور اسلوبِ اظہار پر نظر ڈالی جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہر لکھنے والے نے مدتوں سے اپنے لئے فن کی جو راہ متعین کی ہے اسی پر چل کر مسرور و شاداں ہے۔ کسی نے اگر کوئی جدت دکھائی ہے تو ایسی کہ اس سے فن کی خوبیوں میں کسی طرح کا اضافہ نہیں ہوا۔ ہر جدت کے پیچھے فن کو ترقی دینے کے بجائے جدت و ذہانت کی نمائش کا جذبہ کام کرتا نظر آتا ہے جدت کے اس اظہار کے علاوہ کہیں کہیں لکھنے والوں کے لہجے میں ایک طرح کی جرأت اور دلیری کا عکس ہے لیکن اس جرأت اور دلیری کا انداز عموماً تلخ نوائی کا ہے اور اس لئے جوبات اس لہجے میں کہی جاتی ہے اس کا اثر عارضی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے گویا افسانہ نگاری موجودہ دور فن کے تنزل اور انحطاط کا دور ہے اور یہ انحطاط کچھ تھکن کی وجہ سے ہے، کچھ معاشی و معاشرتی بوجھ کی وجہ سے اور کچھ ماحول میں ایسے محرکات کی کمی کی وجہ سے جو ادب اور فن کو ابھارتے اور پروان چڑھاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ کچھ افسانہ نگاروں نے خاموشی اختیار کی، کچھ نے رک رک کر قدم اٹھائے اور کچھ بے سوچے سمجھے اندھا دھند لکھتے چلے گئے اور ان تینوں چیزوں کا نتیجہ فن کے انحطاط اور تنزل کے سوا کچھ نہیں ہو۔

لیکن ایک چیز ہے جس سے امید کی کرنیں پھوٹتی ہیں، پرانے لکھنے والوں کی اس تھکن کے زمانے میں کچھ نئے لکھنے والے پیدا ہوئے ہیں اور انھوں نے ایک نئے انداز سے کچھ

اچھے افسانے لکھ کر یہ توقع پیدا کی ہے کہ پرانے دیئے بجھ جانے کے بعد فضا تاریک نہیں ہو جائے گی۔ نئے چراغ جن کی روشنی ابھی مدھم سہی جل کر فضا کو منور رکھنے کی خدمت انجام دیں گے۔ یہ نئے چراغ ہندوستان میں کم اور پاکستان میں زیادہ روشن ہوئے ہیں۔ انتظار حسین اے حمید، انور، ضمیر الدین، خلیل احمد، ابن الحسن، اشفاق احمد اور ان سے ذرا پیچھے پیچھے جیلانی بانو، صادق حسین، غلام علی چودھری اور باقر علیم اس نئی روشنی کے مشعل بردار ہیں۔

ان نئے لکھنے والوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں سے ہر ایک نے تقلید و پیروی کے عام راستے سے ہٹ کر اپنے لئے وہ راہ منتخب کی ہے جو اس کی پسند کی ہے۔ ہر ایک کے مشاہدے کی ایک محدود مخصوص دنیا ہے اس محدود و مخصوص دنیا کی تفصیلات پر افسانہ نگار کو عبور ہے۔ اس لئے وہ بڑے اعتماد سے اسے اپنے افسانے کا پس منظر بناتا ہے۔

ان افسانہ نگاروں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان سب نے بین الاقوامی حالات پر نظر رکھ کر یہ دیکھا ہے کہ ان حالات کی لہریں کس طرح ان کی محدود زندگی اور ماحول میں نئی نئی لہریں پیدا کرتی ہیں، کس طرح سیاست، معیشت اور اخلاق کے ڈانڈے ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور اس سے بھی زیادہ کس طرح ایک آدمی کا عمل اور اندازِ فکر ساری دنیا کی سیاست اور معیشت کی پیدا کی ہوئی گتھیوں اور الجھنوں کا عکس ہے۔ ان پیچیدگیوں کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان نئے افسانہ نگاروں میں سے ہر ایک کوئی کہانی سنانے کے بجائے کسی نہ کسی ایسے فرد کی داستانِ غم سناتا ہے جو اپنے ماحول سے بیزار ہو کر فرار کی کوئی راہ تلاش کرنے میں مصروف ہے اور خود فراموشی طاری کرنے کو زندگی کا سب سے بڑا مقصد جانتا ہے۔

ان نئے افسانہ نگاروں نے بڑی شدت سے یہ محسوس کیا ہے کہ فسادات افسانے کا کوئی موثر موضوع نہیں ہیں۔ انھیں یہ بھی اندازہ ہوا ہے کہ محض جنس کا چٹخارہ عظیم ادب کی تخلیق نہیں کرتا۔ یہ بھی زندگی کی ایک حقیقت ہے اور اس کا ذکر بھی زندگی کی دوسری حقیقتوں کے ساتھ اسی طرح ہونا چاہیئے کہ پڑھنے والے اسے کوئی غیر معمولی چیز نہ سمجھنے لگیں۔

یہ نئے لکھنے والے جس طرح موضوع کے معاملے میں حقیقت شناسی اور نکتہ رسی کا

ثبوت دے رہے ہیں اور پرانی راہوں پر چلنے کے بجائے ان راہوں پر چل رہے ہیں جن پہ زندگی کے نئے نئے مسائل کا سراغ ملتا ہے۔ اسی طرح اظہار کے معاملے میں بھی نئے تجربوں سے نہیں گھبراتے۔ اپنے فن کی پوری روایت ان کی نظر میں ہے۔ انھوں نے اس کا اثر قبول کیا ہے، اسے اپنے مزاجوں میں رچایا ہے اور اسی کی بنیاد پر اظہار کے نئے نئے تجربے بھی کئے ہیں۔ انھوں نے اشاریت، ایمائیت، ایجاز و تفصیل سے حسب موقع کام کیا ہے اور انھیں موقع اور محل کے مطابق شیر و شکر کرنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں جانا ہے۔ انھوں نے اپنے بیان کو مؤثر بنانے کے لئے ادبیت و شعریت کا سہارا بھی لیا ہے اور انکے افسانوں میں جابجا غالب، اقبال، حافظ، خسرو اور عرفی کے نغموں کی گونج سنائی دیتی ہے۔

ان نئے افسانہ نگاروں کے افسانوں پر الگ الگ نظر ڈالی جائے تو ان میں فن کے اکثر وہ محاسن دکھائی دیتے ہیں جن سے اچھے افسانے کی تخلیق و تعمیر ہوتی ہے ان میں ہر ایک نے موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی میں پورے انہماک اور کاوش سے کام لیا ہے اور پورے فنی خلوص کے ساتھ صرف اسی زندگی کو اپنے افسانوں کا پس منظر بنایا ہے جس کا مشاہدہ اور مطالعہ اس نے اچھی طرح کیا ہے وہ صرف ایسے ہی کرداروں کی باتیں کرتے ہیں جو انکے جانے پہچانے ہیں۔ یہی صورت فن اور اس کے لوازم کو برتنے کے معاملے میں ہے، انھیں فن کی روایتوں کا احترام بھی ہے لیکن ان میں بات کو نئے سے نئے اسلوب اور دلکش سے دلکش انداز میں کہنے کی لگن کی بھی کمی نہیں۔ ان کے لکھنے والوں نے فن کے اجزا کی طرف الگ الگ توجہ کرنے سے بھی زیادہ اپنی تخلیقات کے مجموعی تاثر کو اہم جانا ہے اور یہ ساری علامتیں افسانہ کے روشن مستقبل کی طرف اشارہ کرتی ہیں لیکن اس سے انکار مشکل ہے کہ ان نئے لکھنے والوں میں سے کوئی ابھی بیدی، منٹو، عصمت، حیات اللہ انصاری، احمد علی اور غلام عباس کی سطح تک نہیں پہنچا۔ گو یہ ممکن ہے کہ مطالعہ کی وسعت مشاہدے کا انہماک اور فکر کی گہرائی اور اپنے فن کے ساتھ پورا خلوص کبھی نہ کبھی انھیں اس سطح پر پہنچا دے۔

افسانہ نگاروں کی نئی پود

(۱)

افسانہ نگاروں کی نئی پود سے میری مراد وہ افسانہ نگار ہیں جن کے نام تقسیم کے بعد ہمارے سامنے آئے اور جنھوں نے مقدار اور معیار دونوں حیثیتوں سے اتنے اور ایسے افسانے لکھے کہ ادبی حلقوں میں اپنی جگہ بنالی۔ ان نئے لکھنے والوں میں انتظار حسین، اے حمید، شوکت صدیقی، دیوندر استر، انور، انور عظیم ضمیر الدین .... خلیل احمد، ابن الحسن اور اشفاق احمد کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے تقریباً ہر ایک افسانہ نگار کے افسانہ کا مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ افسانوں کے ان مجموعوں کو اور ان مجموعوں کے علاوہ وقتاً فوقتاً رسالوں میں چھپنے والے افسانوں کو پڑھ کر کئی باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں ——— ایک تو یہ کہ ان میں سے ہر ایک کا خاص انداز ہے۔ دوسرے یہ کہ ان سب افسانہ نگاروں نے مل کر اس تقریباً آٹھ برس کی مدت میں افسانہ کو خاموشی اور جمود کے الزام سے محفوظ رکھا ہے۔ لیکن ان دو باتوں سے بھی زیادہ جو چیز پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے یہ ہے کہ ان سب میں مواد اور موضوع کے انتخاب ذہنی اور جذباتی رجحانات اور انداز بیان اور اسلوبِ نگارش کے اعتبار سے بعض باتیں مشترک بھی ہیں ——— مثلاً جہاں تک مواد اور موضوع کا تعلق ہے ان افسانہ نگاروں میں سے اکثر کا رجحان یہ ہے کہ انھوں نے اپنے لئے مشاہدے کا ایک مخصوص میدان منتخب کر لیا ہے ——— یا یوں کہنا شاید زیادہ صحیح ہو کہ ہر ایک کو جس ماحول سے زیادہ قرب، زیادہ لگاؤ ہے اور اس لئے قدرتی طور پر زیادہ واقفیت

ہے۔ اس نے اپنی کہانی کا پس منظر اسی مخصوص ماحول کو بنایا ہے۔ بعض صورتوں میں اس کلیہ سے انحراف بھی ہوا ہے لیکن مجموعی حیثیت سے عام رجحان یہی ہے کہ اس رجحان سے ہمارے افسانہ نگاروں کی پچھلی پود (جس میں کرشن چندر، منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، عصمت چغتائی وغیرہ شامل ہیں) نے افسانے کے فن کو بہت فائدہ پہنچایا۔ جہانتک اس نئی پود کا تعلق ہے، اس کے متعلق اس بارہ برس کی کارگزاری کو دیکھ کر کوئی ناطق فیصلہ کر لینا یا کوئی حکم لگا دینا ذرا قبل از وقت ہے۔ اس لئے اس خاص رجحان کے نقطۂ نظر سے کسی ایسے نتیجے پر پہنچنے کے بجائے جو سب لکھنے والوں کا احاطہ کرے زیادہ موزوں یہ ہے کہ جن افسانہ نگاروں کے یہاں یہ رجحان متقابلتاً غالب ہے، ان کے افسانوں کا جائزہ لیتے وقت کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی جائے۔ البتہ یہ بات کسی قدر یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ افسانہ نگاروں کی نئی پود کی اس روش میں کچھ تو پچھلی پود کے افسانہ نگاروں کا اثر شامل ہے اور کچھ بدیہی طور پر مغرب کے افسانوں کی اس عام روش کا عکس ہے جو ماحول کی تخصیص کے سلسلے میں اب کوئی نئی چیز نہیں رہی۔

ماحول کی تخصیص کے علاوہ ایک دوسری چیز جو پچھلی پود کے افسانہ نگاروں میں بھی تھی اور نئی پود کے افسانہ نگاروں میں بھی نمایاں طور پر موجود ہے یہ ہے کہ ہر ایک کی نظر اس مخصوص ماحول کے واقعات اور کرداروں کے ساتھ ساتھ اپنے ملک اور ساری دنیا کی زندگی پر بھی پڑتی ہے۔ ہر لکھنے والا پوری طرح اس بات کو محسوس کرتا ہے کہ جو کچھ وہ ایک محدود اور مختصر سے ماحول میں ہوتا دیکھ رہا ہے، اس کا راستہ کسی نہ کسی طرح اپنے ملک اور اس سے بڑھ کر ساری دنیا کی سیاسی الجھنوں سے ملتا ہے۔ یہ سیاسی الجھنیں اور کشمکش جو اب زندگی کا معمول بن گئی ہیں، ساری دنیا کے معاشی نظام پر اثر انداز ہوتی ہیں اور معاشی نظام کی الجھنوں سے ہر جگہ کے انسان اور اس سے مخصوص ماحول

کے انسان کی زندگی پر بھی بالواسطہ ضرور اثر پڑتا ہے یہاں تک کہ اگر کوئی اس کی حرکات و سکنات کا تجزیہ کرنے بیٹھے تو ان کے پیچھے کوئی نہ کوئی ایسی نفسیاتی گتھی چھپی ہوئی دکھائی دے گی جو وسیع تر زندگی کی ناگزیر الجھنوں اور گتھیوں کی پیدا کی ہوتی ہے۔

اس بات سے دو باتیں اور پیدا ہوتی ہیں —— ایک تو یہ کہ افسانہ نگار خواہ کچھ کہنا چاہیں ان کی بات زندگی کے دکھ درد کی بات بن کر رہ جاتی ہے، یہاں تک کہ ان کی کہانی اب کہانی ہونے کے بجائے کسی نہ کسی گہرے تاثر کا عکس ہوتی ہے۔ کسی نہ کسی ایسے انسان کی داستانِ غم جو حال سے بیزار اور ماضی کی یادوں میں کھویا ہوا ہے۔ ان افسانوں میں ایسے آدمی کم نظر آتے ہیں جن کی نگاہ اس اندھیرے کو چیر کر کسی آنے والے اجالے کی جستجو میں مصروف ہو یا خود امید کی کوئی کرن دیکھ کر دوسروں کو بھی اس کی جھلک دکھائے۔ یہ رجحان ہمیں کہیں کہیں اپنی پچھلی پود کے افسانہ نگاروں میں بھی نظر آتا ہے، بلکہ بعض صورتوں میں بڑی شدید شکل میں نظر آتا ہے لیکن ان کے یہاں ماضی کی یادوں کے ساتھ مستقبل کے لئے ایک پیغام اور آنے والے زمانے کے لئے کوئی نہ کوئی نویدِ جاں فزا بھی ہے۔ ایک ایسی دنیا، ایسی زندگی کا تصور بھی ہے جو خیالی ہونے کے باوجود خوشیوں کی حامل ضرور ہے۔ جو گرتے ہوئے کو سہارا ضرور دیتی ہے افسردگی اور مایوسی کے راستوں میں دیئے ضرور جلاتی ہے، نئی پود کے افسانہ نگاروں نے اس نئی نویلی حسین اور مسرت آگیں دنیا کی جگہ ہوٹلوں، چائے گھروں اور قہوہ خانوں میں پناہ لی ہے۔ ان کے اپنے غموں کی طرح ان کے اکثر کرداروں کے غم میزوں کے گرد بیٹھ کر ٹھنڈی گرم اور آتشیں مشروبات میں غرق ہوتے ہیں —— اور اس طرح غرق ہو ہو کر ابھرتے اور ابھر ابھر کر غرق ہوتے رہتے ہیں۔

پچھلی پود کے افسانہ نگاروں نے تقسیم کے ذرا پہلے اور بعد کے انتشار کو

(جسے اب عام طور پر فسادات کی اصطلاح کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے) اپنے افسانے کا موضوع بنایا تھا اور بہت سے لکھنے والوں نے پورے افسانے کی بنیاد کسی نہ کسی ایسے واقعہ یا تصور پر رکھی تھی جس کا تعلق براہِ راست ان فسادات سے تھا۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں نے یہ بات بڑی شدت سے محسوس کی ہے کہ فسادات سے تعلق رکھنے والے واقعات افسانے کا کچھ اچھا موضوع نہیں ہیں، اس لئے ان کے بہت کم افسانے ایسے ہیں جنھیں پوری طرح فسادات کے افسانے کہا جا سکے۔ ایسے افسانے البتہ انھوں نے بھی خاصے لکھے ہیں جن میں فسادات کے ہلکے ہلکے اشارے موجود ہیں یا جن کے پس منظر میں ان کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ نئی پود سے ذرا پہلے کے افسانہ نگاروں میں جنس کا رجحان بہت زیادہ تھا اور بعض افسانہ نگاروں نے تو اسے دیدہ و دانستہ سنسنی پیدا کرنے کا ایک وسیلہ بنایا تھا، نئی پود کے لکھنے والے اس فطری میلان سے تائب تو خیر نہیں ہوئے لیکن اس کا ذکر انھوں نے اپنی کہانیوں میں کسی غیر معمولی چیز کی طرح نہیں کیا۔ پچھلی پود اور نئی پود کے افسانہ نگاروں کا ایک بڑا فرق یہ بھی ہے کہ پچھلی پود کے بعض لکھنے والوں نے زندگی کے موجودہ انتشار اور ذہنی اضطراب اور کشمکش کی ذمہ داری بڑی آزادی اور جرأت کے ساتھ اربابِ اقتدار کے سر رکھی تھی نئے لکھنے والوں میں یہ رجحان بہت کم ہے۔ وہ اس طرح کی تنقید میں صرف ہلکے ہلکے اشاروں پر اکتفا کرتے ہیں۔ اس خاص معاملے میں ایک نمایاں فرق یہ بھی ہے کہ ہندوستان کے افسانہ نگار ان اشاروں کنایوں میں بھی تلخ اور بے باک ہونے سے نہیں چوکتے۔ اس کے برخلاف پاکستان کے افسانہ نگاروں نے اپنی بات کو بہت کم فنی حسن کی حدوں سے باہر جانے کی اجازت دی ہے۔

پچھلی پود کے افسانہ نگاروں کی نظر زندگی پر بہت گہری تھی۔ انھوں نے اپنے افسانے کو محض تخیل کی تخلیق کبھی نہیں بنایا۔ نئی پود نے اپنے پیش رؤوں

سے یہ سبق سیکھا ہے۔ ان کے افسانے اکثر و بیشتر زندگی کے محور پر گھومتے ہیں۔ زندگی کا ایک دل کش پہلو مناظر فطرت بھی ہیں۔ پچھلی پود کے افسانہ نگاروں نے شروع شروع میں اپنے افسانوں کو دل کشی کا مرقع بنایا لیکن آہستہ آہستہ اس سے اپنا دامن بچا کر زندگی کی تلخیاں اس میں سمیٹنی اور بھرنی شروع کر دیں۔ نئی پود کے تقریباً سارے افسانہ نگاروں نے یہ بات شدت سے محسوس کی ہے کہ زندگی صرف تلخیوں کا نام نہیں، اس میں کہیں کہیں لذت، شیرینی اور حسن بھی ہے اور یہ حسن سب سے زیادہ مظاہر فطرت میں نمایاں ہے۔ ان میں سے ہر افسانہ نگار فطرت کے حسن سے متاثر ہوا ہے اور جس طرح خود متاثر ہوا ہے دوسروں کو بھی متاثر کرنے کی کوشش کی ہے۔

مواد اور موضوع کے انتخاب اور زندگی کے متعلق کچھ خاص طرح کے رجحانات اور میلانات رکھنے کے علاوہ انداز بیان کے معاملے میں بھی نئی پود کے افسانہ نگاروں کے یہاں بعض مشترک چیزوں کا سراغ ملتا ہے۔ پچھلی پود کے لکھنے والوں میں یہ رجحان عام تھا کہ وہ کسی خاص مقام اور منظر کی مصوری کرتے وقت یا کسی کردار کا تعارف کراتے ہوئے عموماً جو باتیں بیان کرتے تھے ان میں جزئیات اور تفصیلات سے بہت کام لیتے تھے۔ یہ تفصیلات کبھی کبھی بے حد خشک اور بے مزہ ہو جاتی تھیں۔ آہستہ آہستہ یہ رجحان کم ہوا اور تفصیلات کے پورے علم کے بعد اُن میں سے اپنے مقصد کی منتخب چیزیں نکال لینے کی روش عام ہو گئی۔ بعض نے اس سے بھی آگے بڑھ کر صرف اشاریت اور ایمائیت کو اپنا خاص انداز بنایا۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں میں تفصیل پسندی کا یہ رجحان بہت کم ہوا ہے۔ انھوں نے تفصیل اور ایجاز کو شیر و شکر کیا ہے اور اس اسلوب کے اختیار کرنے میں ان کا میلان تفصیل سے زیادہ اختصار کی طرف رہا ہے چونکہ اکثر لکھنے والے تفصیل سے زیادہ اختصار کے اس امتزاج سے فضا پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں اس لئے ادبی حسن اور فنی کشش کے پیش نظر انھوں نے ایمائیت و اشاریت کو اپنا رہنما

بنا لیا ہے، انھوں نے اپنے افسانوں میں کسی نہ کسی مقصد کی ترجمانی یا تاثر کی مصوری کرتے وقت ایمائیت و اشاریت سے کام لینے کے علاوہ جن وسائل سے کام لیا ہے ان میں ادبی اور شاعرانہ رجحان غالب ہے۔ اس ادبی اور شاعرانہ رجحان کا اظہار کبھی تضاد کی صورت میں ہوتا ہے اور کبھی طنز کی شکل میں لفظی و معنوی اور طنز کے صرف میں شخصی اور ذاتی میلانات کو جو دخل ہے اس سے قطع نظر یہ دونوں رجحان نئے لکھنے والوں میں مشترک ہیں۔

اس مشترک ادبی اور شاعرانہ رجحان نے دو صورتوں میں بھی ہر افسانہ نگار کے یہاں کسی نہ کسی انداز میں اپنی جھلک دکھائی ہے۔ ان میں سے پہلی صورت تو یہ ہے کہ ہر ایک کے طرز نگارش میں اپنے ادب اور شاعری کی روایات کا ہلکا ہلکا سا یہ تو ضرور ہے۔ ان میں سے اکثر غالب اور اقبال سے بڑھ کر کبھی کبھی حافظ خسرو عرفی کے شعروں کو اپنے خیالات کا پس منظر بناتے ہیں۔ ان کے طرزِ فکر اور اسلوبِ نگارش میں ان شاعروں کے نغموں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی دل کشی کے لحاظ سے ان کے یہاں ایک چیز اور جا بجا صاف نظر آتی ہے! ان میں سے ہر ایک کسی نہ کسی طرح بیان کو وسعت دینا چاہتا ہے اور یہ سمجھ کر کہ نئے خیال اور نئے اسلوب میں لازم و ملزوم کا تعلق ہے۔ وہ بے جھجک نئے لفظ بناتا اور نئی ترکیبیں تراشتا ہے۔ بیان کے معاملے میں نئے تجربے کرنے کی یہ جراءت خواہ مجموعی حیثیت سے بہت اچھے نتیجے پیدا نہ کر سکے لیکن اس کے صحت مند ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ کچے اور نیم رس تجربے بھی کبھی کبھی پختہ ہو جانے اور نکھرنے اور سنورنے کے بعد ترقی کا راستہ دکھاتے ہیں۔

ان رجحانات پر مجموعی حیثیت سے نظر ڈالی جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان لکھنے والوں میں گو مطالعہ، مشاہدہ اور براہِ راست تجربہ کا عکس ہر جگہ موجود ہے لیکن ان میں سے کسی ایک کو دیکھ کر بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ وہ افسانہ کو اس بلندی پر پہنچا سکے گا جس پر وہ اب سے چند برس پہلے تک پرواز کر چکا ہے۔ نئی

پود کے افسانہ نگار کبھی کبھی پرواز کر کے اس بلندی پر پہنچتے ضرور ہیں لیکن ان کے بازوؤں میں ابھی اتنی سکت نہیں کہ دیر تک اس بلندی پر اڑ سکیں، اس لئے ان کے افسانوں میں اکثر فن کی نزاکتوں اور لطافتوں کی ہمواری اور اس کے مختلف اجزا میں مکمل ہم آہنگی کی کمی نظر آتی ہے۔ بہت کم افسانے ایسے ہیں جن میں پوری سطح اتنی ہی اونچی ہو جتنی وہ تقریباً ہر افسانے میں کہیں نہ کہیں ضرور ہے۔ پھر ان کے افسانے پڑھ کر کبھی کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سے اکثر کا شباب آیا اور چند دن کی بہار دکھا کر رخصت ہو گیا۔ ان میں سے اکثر افسانہ نگاروں کی درخشانی "شعلۂ مستعجل" کی درخشانی ہے لیکن مایوس ہونے کو اس لئے جی نہیں چاہتا کہ ان آنکھوں نے شباب کو لوٹ لوٹ کر بھی آتے دیکھا ہے! ان افسانہ نگاروں میں ان صلاحیتوں کی کمی نہیں جو افسانہ نگار کو نہ صرف اچھا بلکہ بہت اچھا بنا سکتی ہیں ــــــ کمی اگر ہے تو یہ کہ افسانہ نگاروں نے ان صلاحیتوں سے پورا فائدہ نہیں اٹھایا اور یہ سب جانتے ہیں کہ فطرت بخیل نہیں وہ جب کسی کو کچھ دیتی ہے تو اسے اس کا پورا موقع بھی دیتی ہے کہ وہ اس سے فائدہ اٹھائے ــــــ پھر یہ بھی ہے کہ وہ ایک دفعہ موقع دے کر خاموش نہیں ہو جاتی، برابر موقع دیتی رہتی ہے جب تک فطرت کی حدیں ختم نہ ہو جائیں۔

(۲)

اس اجمال کی تفصیل نئی پود کے افسانہ نگاروں کے افسانے ہیں۔

خلیل احمد نے تقسیم کے بعد جو کچھ لکھا ہے وہ بعض حیثیتوں سے زمانے کے انتشار و اضطراب کا ایسا عکس ہے جو فن کاریوں ہی اندھا دھند نہیں بنا لیتا اس طرح کے نقش بنانے کے لئے اسے سوچنا پڑتا ہے۔ خلیل احمد نے بھی کیا ہے اور سوچ سمجھ کر اپنے لئے ایک ایسا راستہ چنا ہے جو نئے زمانے کے افسانوی فن سے پوری طرح مطابقت رکھنے کے باوجود ایسا انداز ہے کہ اس میں نئی نئی راہیں نکالی جا سکتی ہیں۔ خلیل احمد کے افسانے انسان کی اس ذہنی کیفیت کے ترجمان

ہیں جو زندگی اور ماحول سے بیزاری کا لازمی نتیجہ ہے۔ ان کے افسانے "دلال کا ہیرو" (شاید ہیرو کا لفظ یہاں اس لئے موزوں نہیں ہے کہ یہ کہانی پلاٹ کی کہانی نہیں ہے) ایک مسلسل اکتاہٹ اور بیزاری میں مبتلا ہے۔ وہ ہر ممکن طریقہ سے اسے کم کرنا چاہتا ہے لیکن تدبیریں اس احساس کو اور بڑھاتی ہیں، دواؤں سے مرض میں اور اضافہ ہوتا ہے۔ ایک پُرہول ویرانی، خلا، جمود، ان تدبیروں کا انعام و انجام ہے۔ جسم آسودہ ہوتا ہے تو رُوح کی ویرانی اور بڑھتی ہے "بھُوت" کہانی ایک ایسے کردار کی دل کی حالت کا خاکہ ہے جو دس سال سے مسلسل ایک اذیت میں مبتلا ہے۔ وہ اذیت سے بچنے کے لئے اپنے آپ سے بھاگتا ہے، اپنے ماحول سے بھاگتا ہے لیکن زندگی میں فرار کی ہر راہ بند ہے۔ بھاگتا ہوا آدمی کبھی نہ کبھی پکڑا ہی جاتا ہے۔ خود فریبی زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہ سکتی۔

ایک معمولی سے واقعہ سے ہلکے پھلکے گھریلو ماحول کے ایک بالکل غیر اہم نقش سے ایک گہرا نقش بنا لینا، ایک نتیجہ خیز واقعہ پیدا کر لینا خلیل احمد کے طرز کی ایک اور خصوصیت ہے۔ "وہ جو مر گیا" میں طرز کی یہی خصوصیت پورے پھیلاؤ کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ بہت سے تصورات سنیما کے مناظر یا تھیٹر کے پردوں کی طرح جلدی جلدی بدلتے اور ذہن کو تصورات کی آماجگاہ بنا کر ایک ہی نقطہ پر لاکر پہنچا دیتے ہیں۔ تصورات کی بہت سی لہریں اٹھ اٹھ کر ایک بھنور کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ سارے تصورات اسی ایک بھنور کی خاطر پیدا ہوئے تھے اور آہستہ آہستہ ایک مجموعی تاثر قائم کر کے کہیں رخصت ہو گئے خلیل احمد کے افسانوں میں افراد کی ذہنی کیفیتوں کی عکاسی ہے لیکن ان افراد کے پیچھے پوری اجتماعی زندگی کا چہرہ جھانکتا نظر آتا ہے اور اس طرح فرد اور جماعت ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ اس طرح کے تصوراتی اور نفسیاتی مطالعوں کے لئے خلیل احمد نے عموماً جس پس منظر کا انتخاب کیا ہے اس میں خارجی ماحول کی موثر تصویریں ہیں، لیکن ان مطالعوں میں ان کے پس منظر میں ان دونوں چیزوں

سے بنی ہوئی تصویروں میں جا بجا مشاہدے کی گہرائی اور فکر کی پختگی کی نمایاں کمی محسوس ہوتی ہے۔ ایک میں رنگ بھر کر اسے رنگین اور شوخ اور دوسرے میں ایک ہلکی سی آنچ دے کر پختہ اور موثر بنانے کی ضرورت ہے۔

ابن الحسن نئی پود کے ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے نفسیات اور تحت الشعور کی پیچیدگیوں میں پڑے بغیر زندگی کی سادگی میں سے واقعات کی نہیں، کرداروں کی کہانیاں نکالی ہیں۔ ان کی کہانیاں ایسے کرداروں کی کہانیاں ہیں جو ایک خاص طرح کے ماحول میں پرورش پا کر ایک خاص رنگ روپ اختیار کرتے ہیں اور یہ رنگ روپ اتنا گہرا اور تیکھا ہوتا ہے کہ کوئی طوفان، کوئی انقلاب اسے پھیکا نہیں کر سکتا، اسے بدل نہیں سکتا۔ ’ٹولی پارک‘ اور بڑی بہو بیگم اسی طرح کے کرداروں کے طنزیہ خاکے ہیں۔ ان خاکوں میں ایک طرف تو ماحول کی صحیح واقفیت کی وجہ سے اور دوسری طرف سیدھے سادے بے تکلف انداز کی وجہ سے بات کی تاثیر بڑھی ہے۔ افسانہ نگار نے تشبیہوں، استعاروں اور بیان کے معمولی تکلفات کو بہت کم اپنا سہارا بنایا ہے۔

ضمیر الدین، خلیل احمد اور ابن الحسن سے مختلف ہیں۔ ان کی توجہ کرداروں سے زیادہ پلاٹ کی طرف ہے۔ اپنے افسانوں میں انھوں نے خارجی ماحول اور انسان کی ذہنی کیفیتوں کو یکساں اہمیت دی ہے، اس لئے ان کی کہانیوں کے پلاٹ عموماً آہستہ آہستہ ابھرتے اور پڑھنے والے کی توجہ پر آہستہ آہستہ قبضہ کرتے ہیں۔ جنس کی جس لذتیت پر نئے لکھنے والوں نے عموماً غیر معمولی توجہ دینے کی ضرورت نہیں سمجھی، وہ ضمیر الدین کے افسانوں میں کبھی کبھی بڑی دل کشی سے پورے افسانے پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ گو اس نے اس پر ابہام اور ایمائیت کے پردے ڈالے ہیں لیکن ان پردوں کے پیچھے سے بھی حسن بے باک اپنی جھلک دکھا ہی دیتا ہے ——— ”بہتا خون“ ”چاندنی اور اندھیرا“ اور ”لگا گانا“ ان خصوصیات کے حامل ہیں۔

انسان کی عملی اور ذہنی یا نفسیاتی زندگی میں جو باہمی ربط ہے خلیل احمد، ابن الحسن اور ضمیرالدین کے افسانوں میں ان کی مختلف شکلیں نظر آتی ہیں۔ خلیل احمد نے اسے اکتاہٹ اور بیزاری کی شکل دی ہے۔ ابن الحسن نے ایسے کرداروں سے محفل سجائی ہے جن پر ایک خاص ماحول کی روایتوں کی مہر ثبت ہے ضمیرالدین کے یہاں یہی رجحان کردار کے ذہنی ارتقا اور اتار چڑھاؤ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے ——— انور عظیم نے کرداروں کے ماحول اور مزاج کے رشتہ کو اپنے دوسرے معاصروں سے زیادہ محسوس کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں خارجی ماحول اور کردار کی داخلی کیفیتوں کے مشاہدے کا جو تیکھاپن ہے اس سے ایک بار پھر پریم چند کے ان افسانوں کی یاد تازہ ہوتی ہے جن میں حقیقت اور تخیل کا امتزاج ایک شاعرانہ کیفیت پیدا کرتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہاں تخیل کی بیداری و بے قراری اور انقلاب کی دھڑکنیں ہیں۔

انور عظیم کے افسانے پڑھ کر کبھی کبھی یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ جس جاگیردارانہ نظام کے مٹنے اور پرولتاری نظام کے ابھرنے کی تصویریں بنائی ہیں وہ اب ماضی کی چیز بن چکی ہے لیکن دو نظاموں کی کش مکش اور تصادم سے انقلاب کی جو چنگاری اٹھتی ہے وہ ماضی کے اس تصور میں بھی جان ڈالتی ہے ——— خاص کر اس لئے اور بھی کہ اس کش مکش کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لئے انور عظیم نے جو منظر کھینچے ہیں ان میں تصور کو ہر طرف حسنِ فطرت بکھرا دکھائی دیتا ہے۔

انور عظیم نے معاشی زندگی کے جس تضاد اور طبقاتی کش مکش کو اپنا موضوع بنایا ہے اس میں ایک بلند آدرش کی گونج سنائی دیتی ہے لیکن جب کبھی اس آدرش میں پروپگنڈے کی جھلک دکھائی دیتی ہے تو افسانہ کی پوری فضا تکدر میں ڈوب جاتی ہے۔

"ادگھتی ڈیوڑھی" "جاگتے کھیت" اور "ڈھلان" جیسے افسانوں میں اسلوب کا حسن بھی ہے لیکن کہیں ایسی خامیاں بھی ہیں جو ذرا سی دقتِ نظر سے آسانی سے دور

ہوسکتی ہیں یا یہ کہ جب افسانہ نگار کے فکر احساس اور جذبات میں متانت، توازن اور گہرائی آئے گی تو یہ خامیاں خود بخود دور ہوں گی۔

ایک خاص ماحول کو اپنا بنا کر اس کے پس منظر میں زندگی کے متعلق اپنے تصورات و معتقدات پیش کرنا، سماجی زندگی میں انسان کو جن دکھوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ انھیں افسانے کا موضوع بنا کر مظلوم کی مظلومی پر غم و غصّہ کا اظہار کرنا نئی پود کے افسانہ نگاروں کے اندازِ فکر کی مشترک خصوصیتیں ہیں۔ لیکن یہ مشترک خصوصیتیں کس طرح افسانہ نگار کے مزاج اور شخصیت کے خاص انداز کے اثر سے نیا رنگ روپ اختیار کرتی ہیں اس کا اندازہ شوکت صدیقی اور دیوندر اسّر کے افسانوں سے ہوتا ہے۔

شوکت صدیقی نے لکھنوی زندگی اور اس کے بعض تہذیبی اور معاشرتی پہلوؤں کو بہت قریب سے اور خاصی گہری نظر سے دیکھا ہے اور اس لیے جن افسانوں میں وہ اس زندگی کو واقعات کا پس منظر بناتے ہیں وہاں چھوٹی چھوٹی تفصیلات سے ماحول کی ایسی واضح تصویریں بن جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ان سے ایک ذہنی فضا بنا لیتا ہے۔ لیکن اس زندگی کے علاوہ اسے ماحول سے بھی سابقہ پڑتا ہے، اس کا پیش کرنا شاعر کا اصل مقصود نہیں۔ وہ اس ماحول کے ذریعے ان سماجی اور اخلاقی تصورات کی مصوّری کرنا چاہتا ہے جو زندگی سے مشاہدہ اور تاثر کی بنا پر اس کے فکر اور احساس کا جزو بنے ہیں۔

شوکت صدیقی کی اکثر کہانیاں ایک انسان کے ظلم اور دوسرے کی مظلومی اور ستم رسیدگی کی کہانیاں ہیں۔ زندگی میں استحصال جہاں بھی ہے افسانہ نگار کی نظر وہاں پہنچتی ہے۔ اس کی نظر میں ایک طرف وہ طبقہ ہے جس کی نمائندگی جاگیردار، زمیندار، ساہوکار اور کارخانہ کا سیٹھ کرتا ہے اور دوسری طرف ان کے مقابلے میں کسان، مزدور اور کلرک وغیرہ۔ شوکت صدیقی کو زندگی کے مختلف شعبوں میں جہاں کہیں دو قوتوں کا یہ ناگزیر تصادم نظر آیا ہے، اس کی مصوّری کی

ہے اور اس سلسلے میں یہ بتایا ہے کہ جن لوگوں پر ظلم ہوتا ہے وہ بے بسی اور بیچارگی سے ظلم سہتے سہتے جب عاجز آجاتے ہیں تو جھنجلاتے ہیں، پیچ وتاب کھاتے ہیں، اور اپنی محدود اور بے اثر قوت سے اس ظلم کا جواب دینا چاہتے ہیں لیکن ظلم کی قوت اور بدی کے وسائل بے پایاں ہیں، اس لئے مظلوم کا سارا جوش، اسکی ساری جھنجلاہٹ اور سارا پیچ وتاب رائگاں جاتا ہے۔ جیت سدا ظلم اور بدی ہی کی ہوتی ہے۔ یہ زندگی کا ایک پہلو ہے جو افسانہ نگار کے مشاہدے میں ہوا ہے۔ اس کے ساتھ مشاہدے نے اسے ایک بات اور بھی دکھاتی ہے ـــــ یعنی جہاں استحصال ہوتا ہے اور جہاں ظلم وجبر کی آہنی گرفت ہر آن مضبوط ہورہی ہے، بدی کا سایہ پھیل رہا ہے، وہاں کوئی نہ کوئی انسان ایسا بھی پیدا ہوجاتا ہے جو نیکی کی آواز اٹھاتے اور بغاوت کے نعرے لگائے۔ نیکی اور بغاوت کی ان آوازوں سے خواہ کوئی فوری نتیجہ نہ نکلے لیکن دل کو ایک ڈھارس ضرور بندھتی ہے اور انسان کو اس خیال سے سہارا مل جاتا ہے کہ یہ سب کچھ ہمیشہ یوں ہی نہیں ہوتا ہے "جھکتی وادیاں" میں "سوبھا ناتھ" اور "ٹھکرا کی آوازیں" ایسی نیکی اور بغاوت کی آوازیں ہیں۔

شوکت صدیقی نے انسانی زندگی کے معاشرتی اور اخلاقی پہلوؤں کے متعلق وہ معاشرت اور وہ اخلاق جس کی ساری قدریں اب گھوم پھر کر معاشی اور اقتصادی بن گئی ہیں اور اس کے ذہن پر بھوک نے سب سے زیادہ قبضہ کیا ہے اپنی کہانیوں میں جو کچھ کہا ہے اس میں واقعات سے زیادہ کرداروں کو اہمیت دی ہے۔ افسانہ نگار کا مشاہدہ ہے کہ ہر ماحول ایک خاص طرح کا آدمی پیدا کرتا ہے یہ خاص طرح کا آدمی تو اس خاص ماحول کی پیداوار ہے لیکن ہوتے ہوتے اس کا وجود خود ماحول کیلئے زندگی کا باعث بن جاتا ہے اور ماحول اور کردار ایک دوسرے پر اثر ڈالتے ڈالتے اس حد تک پہنچ جاتے ہیں کہ کردار ماحول پر غالب آجاتا ہے اور پھر ہر طرف کردار ہی کردار چھایا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اسی لئے شوکت صدیقی کے افسانے پڑھنے والا خواہ واقعات کو فراموش کردے لیکن کرداروں کو کم بھولتا ہے۔

شوکت صدیقی کے بعض افسانوں میں "فسادات" کی طرف جو ہلکے پھلکے اشارے ہیں انھیں دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اب افسانہ نگار اس موضوع سے کس حد تک بیزار ہو گئے ہیں ـــ بالکل اسی طرح جیسے نئے افسانوں کے بعض کردار اپنے گرد و پیش کے ماحول سے تنگ آکر اپنے اوپر مجہولیت، اضمحلال اور پژمردگی طاری کر لیتے ہیں اور پھر انھیں ماضی کی یادوں میں پناہ ملتی ہے۔ ہوٹلوں اور قہوہ خانوں میں "ڈھل چکی رات" "تاتنیا" اور "یہ بیمار" کے کردار ایسی ہی فضاؤں میں گم دکھائی دیتے ہیں۔

شوکت صدیقی کی کہانیاں زندگی کی ستم ظریفی کی کہانیاں ہیں جنھیں افسانہ نگار نے حتی الامکان ادبی اور فنی انداز میں پیش کیا ہے اور جہاں کہیں اس نے صحت مند، سماجی شعور پر سیاسی رنگ نہیں چڑھایا۔ یہ کہانیاں موثر بھی ہیں اور بیان کے نقطۂ نظر سے بھی دل چسپی سے خالی نہیں۔

واقعہ نگاری اور منظر کشی کی غرض سے تفصیلوں کو دخل دینے کے بجائے اختصار سے کام لینا نئی پود کے افسانہ نگاروں کا عام میلان ہے اس لئے کہ یہ نئے افسانہ نگار عموماً واقعات کی مصوری کرنے کے بجائے کرداروں کی ذہنی کیفیتوں کی عکاسی کی طرف مائل ہیں اور موضوع جب واقعات کے مقابلے میں کردار ہوں تو واقعات اور مناظر یا تو تمہید کا کام دیتے ہیں یا کہانی کے مختلف حصوں میں ربط پیدا کرنے کی خدمت انجام دیتے ہیں یا پھر کرداروں کے تعارف یا ارتقا کے لئے فضا پیدا کرتے ہیں۔ چونکہ اختصار تفصیل کے مقابلے میں فضا پیدا کرنے کا زیادہ موثر وسیلہ ہے اس لئے یہ رجحان آہستہ آہستہ زیادہ عام ہو رہا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اچھے فن کار کے ہاتھ میں فن کا جو وسیلہ گہرے اور دل نشین نقوش پیدا کرتا ہے، وہی کمتر درجے کے فن کار کے ہاتھ میں ایک بے اثر اور سپاٹ سی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔

شوکت صدیقی اور دلیو ندا ستر لے گنتی کے جملوں سے فضا پیدا کرنے اور ماحول بنانے کی جو روش اختیار کی ہے وہ پڑھنے والے کو ادھر اُدھر بھٹکاتے پھرنے کے بجائے کم سے کم

کم وقت میں اس راہ پر لگا دیتی ہے جہاں اس کے اور افسانہ نگار کے خیالات اور جذبات میں مطابقت اور ہم آہنگی پیدا ہونی شروع ہو جاتی ہے۔ "زندگی، خلا اور موت" میں اسٹر نے فن کے اس انداز سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔

ایک دوسری چیز جس سے شوکت صدیقی کی طرح دیوندر اسٹر نے بھی اپنے افسانوں میں بہت مدد لی ہے۔ معترضہ جملوں کا استعمال ہے لیکن شوکت صدیقی ان معترضہ جملوں سے خاص خاص موقعوں پر اپنے خیالات کے اظہار کا کام لینے کے سوا اور کچھ نہیں کرتے۔ ان جملوں میں طنز کی جو ہلکی سی تیزی ہوتی ہے وہ وقتاً فوقتاً افسانہ نگار کے مخصوص ذہنی رجحان کو ظاہر کرتی رہتی ہے۔ اسکے مقابلے میں دیوندر اسٹر نے اپنے معترضہ جملوں سے پڑھنے والے کے فکر کو اکسانے کا کام لیا ہے۔ افسانہ نگار کا مقصد ایسے موقعوں پر یہ ہوتا ہے کہ جو ناظر کہانی کی بڑھتی ہوئی لہروں کے ساتھ اپنے آپ کو ان لہروں کے سپرد کرتا جا رہا ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی سوچتا چلے کہ یہ سپردگی انسان کو گمراہی کی طرف لے جاتی ہے، اسے حوادثِ زندگی کے تھپیڑوں میں الجھ اور پھنس کر بھی اتنا بے بس ہرگز نہیں ہونا چاہیے کہ یہ تھپیڑے اس کی فنا کا باعث بن جائیں۔ یہ ہلکے پھلکے بظاہر بے ربط اور بے تعلق سے جملے انسان کو اس بے بسی سے محفوظ رکھتے ہیں۔

دیوندر اسٹر ہمارے ان گنتی کے افسانہ نگاروں میں سے ہیں کہ جنھوں نے زندگی کی تلخیوں اور اس کے انتشار و اضطراب سے گھبرا کر نہیں، تصور اور تخیل کی دنیا میں پناہ لینے کی کوشش نہیں کی، انھوں نے اس انتشار و اضطراب کا مقابلہ بڑی پامردی سے کیا ہے۔ ان کی نظر زندگی کی چھوٹی چھوٹی برائیوں پر بھی ہے، لیکن ان کا عقیدہ ہے کہ یہ برائیاں پورے نظام کو بدلے بغیر پوری نہیں ہو سکتیں اس لئے جب وہ انسان کے ایسے بے شمار دکھوں سے دوچار ہوتے ہیں جن کا انھیں کوئی حل نہیں دکھائی دیتا تو وہ ان میں سے چند دکھوں کو چن کر انھیں مٹا دینے کا بیڑہ اٹھاتے ہیں، انھیں دکھوں میں سے ایک انسان کی زندگی

کا معاشی مسئلہ ہے۔ انسان اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے بے چین ہے لیکن وہ کسی طرح حل نہیں ہوتا اور اس طرح زندگی میں ایک بھیانک خلا پیدا ہو جاتا ہے۔ انسان کا حال اسے بے چینی اور بے قراری کے سوا کچھ نہیں دے سکتا تو وہ ماضی کے دھندلکوں میں کھو جانا چاہتا ہے اور اس کی یہ خواہش اس کے حال میں پہلے سے بھی زیادہ بھیانک خلا پیدا کر دیتی ہے۔ افسانہ نگار کو انسان کی اس بے بسی نے تڑپایا ہے اور دُکھ دیا ہے اور اس سے اس نے اپنے سوچ بچار سے ایک خاص طرح کے سیاسی اور معاشرتی عقیدوں کو اپنا مسلک بنایا ہے۔ اس مسلک کو عام کرنے کے لئے وہ بڑے اونچے سُروں میں آزادی کے گیت گاتا اور آزادی کے نعرے لگاتا ہے اور بغیر کسی خوف، جھجک اور اندیشہ کے اسے بُرا کہتا ہے جو انسان کی بے چینی اور بے قراری کا ذمہ دار ہے۔

دیوندر اسر کے افسانے اکثر تصور، تاثر اور پلاٹ کا مجموعہ ہیں اور کبھی کبھی محض تصورات۔ ایک ایسے دور میں جب آزادی مل جانے کے بعد بھی انسان آزادی کو ترستا ہے وہ آزادی کا پرچم بلند کرتے ہیں، کسی نصب العین کے لئے محاذ پر جانے کے بجائے افسانہ لکھ کر بھی یہ خدمت انجام دی جا سکتی ہے —— یہ جذبہ دیوندر اسر کے افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ ان افسانوں میں قلم سے تلوار کا کام لینے کا حوصلہ جا بجا تڑپتا دکھائی دیتا ہے۔ افسانہ نگار کے نزدیک اصل چیز وہ آدرش کے لئے پورا خلوص، پوری محبت اور پورا جوش رکھنے کے باوجود وہ اکثر اس بات سے بے نیاز دکھائی دیتا ہے کہ اس آدرش کو ادبی اور شاعرانہ زبان میں بیان کیے

"منزل کی طرف"، کے مصنف "انور" کے افسانے ایک طرف تو ان عام رجحانات کے بڑے واضح حامل ہیں جو ان کے دوسرے ساتھیوں کے یہاں موجود ہیں اور دوسری طرف ان میں مکر و فن کی بعض ایسی خصوصیتیں ہیں جو ان افسانوں سے الگ کرتی ہیں —— "انور" نے اپنے افسانوں میں تقسیم کے بعد شہروں کی بدلی ہوئی زندگی کے جو نقشے پیش کئے ہیں زندگی کی مختلف سطحوں پر طبقاتی کش مکش کی جو تصویریں

کھینچی ہیں اور جنسی زندگی کے جن پہلوؤں کی عکاسی کی ہے یا اس سے الگ مضطر اور بے چین انسان کے ذہن کے جن خطوط کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے' ان سب میں ان کی نظر حد درجہ عام چیزوں پہ ہے ـــــــ زندگی کی ایسی معمولی معمولی چیزیں جن تک ہر ایک کی نظر جاتی ہے۔ لیکن یہی معمولی چیزیں جب ایک اچھے فن کار کے ہاتھ میں آجاتی ہیں تو ان کی عمومیت میں ایک خصوصیت پیدا ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار نے ایسی ہی چیزوں پر ایک ایسی نظر ڈالنے کی عادت ڈال لی ہے جس میں ایک شان بے نیازی ہے۔ وہ چیزوں کو بے نیازی سے دیکھتا اور بڑے ہلکے پھلکے انداز سے الھڑپن، چنچلے اور شوخی کے ساتھ ان کا ذکر اس طرح کرتا ہے جیسے کوئی بات ہی نہیں، حالانکہ یہی بے نیازی، یہی الھڑپن اور یہی چنچلا ہلکی پھلکی بات کے تاثر کو زیادہ گہرا اور سنجیدہ بنا دیتا ہے۔

انور نے جس طرح اپنی نظر کو حادثات کو کچھ اس طرح دیکھنے کا عادی بنایا ہے' جیسے وہ معمولی واقعات ہیں۔ اسی طرح وہ ان حادثات کو دوسروں کی نظر میں بھی ایسا ہی پیش کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے کا موضوع خواہ واقعات ہوں' خواہ کردار' ان کے بات کرنے کی رفتار ہمیشہ دھیمی ہوتی ہے۔ واقعات کی سطح ان کے یہاں سدا ایک سی رہتی ہے۔ اونچ نیچ نہیں رہتی۔ اس ہلکی ہلکی دھیمی دھیمی رفتار سے وہ پڑھنے والے کو اس طرح انجام تک پہنچا دیتے ہیں کہ لمبے اپنے سفر کی طوالت کا احساس تک نہیں ہوتا اور وہ یہ بھی محسوس نہیں کرتا کہ ایک موثر انجام تک پہنچنے کے لئے افسانہ نگار نے فن کے مبادیات اور لوازم سے کس درجہ بے نیازی برتی ہے ـــــــ اس کے یہاں نہ پلاٹ کا ارتقاء ہے' نہ واقعات میں ربط ہے اور نہ نقطۂ عروج۔ رسوم و قیود یا فن کی روایات سے بے اعتنائی "انور" کی ایک خصوصیت ہے جس میں ایک نیا پن ہے۔

انور کی طرح اے حمید کی افسانہ نگاری کا رجحان بھی اختصار کے بجائے تفصیلات کی طرف ہے اور یہ رجحان ان کے افسانوں میں طرح طرح سے ظاہر ہوتا ہے ـــــــ

ان مناظرِ فطرت میں بھی اے حمید کے افسانوں کی فضا پر اکثر چھائے رہتے ہیں، ان رومانی کیفیتوں میں بھی جو افسانہ نگار کے رومان پسند دل کی گہرائیوں میں سے نکل کر ان کے افسانوں کو رنگین بناتی رہتی ہیں اور زندگی کی اس ہلچل میں بھی، جس کی گھٹن، گندگی اور تاریکی کو افسانہ نگار نے اپنا موضوع بنایا ہے۔

افسانہ نگاروں کی نئی پود میں مناظرِ فطرت اور رومانی تصورات سے جو لگاؤ اے حمید کو ہے وہ کسی اور کو نہیں۔ ان کے افسانوں میں فطری لگاؤ نے کبھی کبھی والہانہ عشق کی صورت اختیار کی ہے۔ مناظرِ فطرت کا ذکر کرتے وقت اے حمید کی دل کی یہ حالت ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو اس کے رومان میں گم کر دیتے ہیں اور اس گم شدگی میں وہ مناظر کی ایسی تصویریں بناتے ہیں کہ پڑھنے والا بھی ان میں کھو جاتا ہے۔ ان مناظر میں ایک نغمگی، ایک کیف، ایک خمار ہے لیکن کبھی کبھی لکھنے والا اس معاملے میں اعتدال کی حدوں سے تجاوز کر جاتا ہے اور پڑھنے والوں کے لئے اس کی گم شدگی الجھن اور تھکن کا سبب بن جاتی ہے۔

زندگی اے حمید کے نزدیک ایک ایسی زنجیر ہے جو مناظرِ فطرت حسین تصورات اور زندگی کے ٹھوس حقائق کی کڑیوں سے مل کر مکمل ہوتی ہے۔ کبھی یہ کڑیاں بکھری ہوئی صورت میں اپنے اپنے حلقوں میں بٹی ہوئی دکھائی دیتی ہیں کہ ان میں سے ایک کو بھی الگ کر لیا جائے تو زنجیر کا شیرازہ بکھر جائے اور اس طرح کے تسلسل میں فرق آجائے۔ ایسے موقعوں پر فطرت کے ارادے اور انسان کے جذبات و احساسات دونوں اس طرح ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ دونوں کے مقاصد میں بظاہر کوئی فرق نہیں دکھائی دیتا۔ "پھول گرتے ہیں" اسی طرح کی ہم آہنگی کی دل کش مثال ہے۔

اے حمید نے حسین تصورات اور ماضی کی یادوں کو اپنے افسانوں میں اتنی زیادہ جگہ دی ہے کہ کبھی کبھی زندگی محض یادوں کا حسین مرقع معلوم ہونے لگتی ہے

اور انسان کے سامنے ایک ایسی زندگی کا تصور منڈلانے لگتا ہے جو صرف الف لیلیٰ کی کہانیوں کے لئے مخصوص ہے لیکن فطرت پرست اور رومان پسند اے حمید کی کہانیاں جن میں ہمیں کبھی کبھی صرف بھولے بسرے گیتوں کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے، سوگوار یادوں کے خاکے بھی ہیں جو کہانیاں حسن و دلکشی کے مناظر کا مرقع ہیں، جن میں صرف حسین یادیں جگہ پاتی ہیں، آنسوؤں کا پیش خیمہ بھی بنتی ہیں، اس لئے کہ اے حمید نے زندگی کے حقائق کی طرف سے بھی آنکھیں بند نہیں کیں۔ انھوں نے شہر کے متوسط طبقے اور شہر کی ملی جلی اجتماعی زندگی کے ماحول اور اس ماحول میں رہنے بسنے کے بے شمار کرداروں کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ اُن کی اچھائیوں، برائیوں اور ان کے ظاہری عمل اور باطنی احساسات کا براہِ راست علم حاصل کیا ہے۔ اس لئے وہ اس زندگی کے متعلق ایسی بے شمار باتیں کہہ سکتے ہیں جو دیکھنے میں معمولی ہیں لیکن ان میں ایسی کہانیوں کا مزہ ہے جو الف لیلیٰ کی کہانیوں میں بھی ہمیشہ نہیں ہوتا۔

اے حمید کی کہانیوں میں فلسفۂ نفسیات، معاشیات اور سیاسیات کے دقیق مسائل کہیں نہیں ملتے، صرف سیدھی سادی زندگی ملتی ہے اور اس لئے ان میں وہ پرواز بھی نہیں جو صرف ذہنی کاوش کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ یہ کہانیاں دماغ کی نہیں دل کی کہانیاں ہیں۔ دل سے نکلی ہیں اور دل میں اترنا چاہتی ہیں —— اس لئے یہاں بیان کی ادبی موشگافیوں کی جگہ صرف سادگی ہے، جو کبھی کبھی اس درجہ سادہ ہوجاتی ہے کہ لغزشوں کی بھی پرواہ نہیں کرتی —— وہ لغزشیں جن سے ہمارے دو افسانہ نگاروں نے خاص کر اپنا دامن بچایا ہے —— انتظار حسین اور اشفاق احمد۔ انتظار حسین کے یہاں زبان و بیان کی صحت اور محاورے کے صحیح اور بے تکلف صرف نے جو دلکش فضا پیدا کی ہے وہ اشفاق احمد کے افسانوں میں ان کی شاعرانہ جدت پسندی سے پیدا ہوتی ہے۔

انتظار حسین نے تقسیم کے کوئی ایک سال بعد افسانے لکھنے شروع کئے اور جب

لکھنے شروع کئے تو دو ہی تین افسانے لکھ کر پڑھنے والوں کو اس طرح اپنی طرف متوجہ کیا کہ نئی پود کے کسی لکھنے والے نے نہیں کیا تھا۔ دوسرے لکھنے والوں کے ابتدائی کارناموں کو دیکھ کر پڑھنے والا اپنے گزشتہ تجربوں کی بنا پر یہ اندازہ لگانا شروع کرتا ہے کہ افق پر ایک نیا ستارہ ابھرا ہے۔ آگے چل کر اس کی تابانی بڑھے گی۔ انتظار حسین کے بالکل ابتدائی کارنامے دیکھتے ہی دیکھنے والوں نے یہ محسوس کیا کہ یہ نیا ستارہ شاید مدتوں سے اندر ہی اندر تابانیاں سمیٹ کر اکٹھی کر رہا تھا اور اب جبکہ وہ نظروں کو خیرہ کرنے کے سارے ساز و سامان سے مسلح ہو چکا تو بغیر کسی تمہید و تعارف کے ایک دم سے افق پر اُبھر آیا اور دوسرے لکھنے والوں کی ابتدا عموماً ایسی ہوتی ہے کہ کوئی ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے، کوئی نہیں ہوتا۔ انتظار حسین کی آمد ایسی آمد نہیں تھی۔ اس آمد نے بغیر کسی امتیاز کے ہر ایک کو اپنی طرف متوجہ کیا، ہر ایک کو اپنا گرویدہ بنایا اور اس شاندار آمد کے دو راز تھے۔ انتظار حسین نے افسانہ نگاری شروع کی تو انھیں پورے یقین کے ساتھ معلوم تھا کہ اپنے افسانوں میں انھیں کیا کہنا ہے دوسری بات جو کسی بھی طرح پہلی بات سے کم اہم نہیں ہو کہ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ جو کچھ کہنا ہے وہ کس طرح کہنا ہے۔ ان کی افسانہ نگاری، موضوع اور اظہار دونوں کے اعتبار سے مکمل فنی خلوص کی حامل ہے۔

انتظار حسین نے ایک خاص معاشرہ اور اس معاشرے کے بے شمار کرداروں کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ اس موضوع کو اختیار کرنے سے پہلے انھوں نے اسے پوری طرح اپنی شخصیت کے اندر جذب کیا ہے۔ اپنے فکر، تخیل اور احساس کو موضوع میں پوری طرح سمونے اور موضوع کو اپنی شخصیت کے رنگ میں ہر طرح رچا لینے کے بعد اس پر قلم اٹھایا ہے اور ایک دفعہ قلم اٹھا کر پھر کسی طرف بھٹکنے کو اپنے فنی مسلک کی توہین جانا ہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے یہ ان کی کامیابی کا راز ہے۔

جس معاشرے کو انتظار حسین نے اپنایا ہے، اس کی کئی طبقاتی سطحیں ہیں۔ معاشرے کی ان مختلف سطحوں اور مجموعی حیثیت سے اس معاشرے کی کچھ خصوصیات

ہیں جو صدیوں کے اونچ نیچ اور اتار چڑھاؤ کے بعد چھن چھن کر رچ رچ کر اس معاشرے کا امتیازی جزو بنی ہیں۔ یہی خصوصیات اس معاشرے کو ایک ایسا رنگ دیتی ہیں جو اس کا اپنا رنگ ہے۔ یہ رنگ اس انداز خاص سے اس معاشرے کے سوا اور کہیں ملنا ناممکن ہے۔ یہی اس کا امتیاز ہے۔ اسی سے وہ خود بھی ہر جگہ پہچانا جاتا ہے اور اس کے افراد بھی۔ انتظار حسین خود بھی پوری طرح اس ماحول میں ڈوبے ہوئے ہیں اور اسی ماحول کو اس طرح اپنے اندر جذب کیا ہے کہ دونوں ایک جان ہو کر رہ گئے ہیں۔

یہ معاشرہ ایک مکمل تصویر ہے جس کی تکمیل بہت سے چھوٹے ٹکڑوں، مختلف رنگوں اور کرداروں سے ہوتی ہے۔ ان میں سے ایک ٹکڑا، ایک رنگ، ایک کردار بھی اس سے علیحدہ کر لیا جائے تو معاشرے کا امتیازی رنگ روپ بدل جائے اور اس کا پہچاننا مشکل ہو جائے۔ یہ سارے راز افسانہ نگار نے اچھی طرح سمجھے ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ اس معاشرے کی جتنی طبقاتی سطحیں ہیں، ان میں بے شمار کردار ہیں۔ ہر سطح کے ہر کردار کی ایک منفرد شخصیت ہے لیکن اس منفرد شخصیت میں اس خاص طبقہ کی معاشری خصوصیات کا رنگ بھی شامل ہے۔ یہ سب کردار مل کر اس سطح کو ایک خاص رنگ اور ایک خاص صورت دیتے ہیں اور پھر سارے کرداروں کو اور ساری سطحوں کو ملا کر ایک وسیع تر فضا بنتی ہے ——— یہی وسیع تر فضا انتظار حسین کے سب افسانوں میں پوری آب و تاب اور پوری آن بان سے موجود نظر آتی ہے۔

کرداروں اور ماحول میں جو باہمی ربط و تعلق ہے، اس کا اندازہ اور احساس بھی افسانہ نگار نے پوری شدت سے کیا ہے۔ ہر کردار اپنی ایک ایک بات، ایک ایک حرکت سے اپنی شخصیت کی وضاحت کرتا ہے ——— باتوں سے دوسروں کے کرداروں کو نیا دہ نمایاں بنا کر ہمارے سامنے لاتا ہے اور انھیں باتوں اور حرکتوں سے پورے ماحول کے نقش مکمل بنانے میں حصہ لیتا ہے۔ کردار جو کچھ ہے اسے اس کے ماحول نے وہ بنایا ہے۔ ماحول برابر اس کی تشکیل و تعمیر میں حصہ لیتا ہے۔ ماحول

کی اس خدمت کا کردار پر ایک غیر شعوری اثر پڑتا ہے اور فطرت کے بنے بنائے قانون کے مطابق ماحول اور زندگی کو ہر گھڑی نفع کے ساتھ وہ سب کچھ واپس دیتا رہتا ہے جو ماحول اور زندگی نے اسے اس کی شخصیت کی تشکیل و تعمیر کے لئے دیا تھا اور اس طرح جس ماحول نے اس کی شخصیت کی تشکیل و تعمیر کی تھی اس کی تصویر اب اس کے ہاتھوں مکمل ہوتی رہتی ہے ——— اور یہ عمل ذرا سی دیر کے لئے بھی رُکے بغیر ہر وقت جاری رہتا ہے۔ انتظار حسین نے زندگی کے اس بھید کو جتنی اچھی طرح پہچانا ہے کسی افسانہ نگار نے نہیں پہچانا۔

انتظار حسین نے اس معاشرے کی عورتوں، مردوں، بچوں، بوڑھوں، جوانوں کو پوری طرح جان پہچان کر ان کے متعلق جو کچھ کہا ہے اس پر صدیوں کی اس روایات کا اثر بھی ہے جو ایک خاص معاشرت سے مخصوص اور وابستہ ہے اور ان تغیرات کا گہرا عکس بھی جو تقسیم کے بعد کے حالات سے ہر معاشرے میں رونما ہوئے ہیں ——— ماحول کے تغیر سے کردار کے عمل اور ردِ عمل میں جو بے شمار نازک فرق پیدا ہوتے ہیں، ان پر افسانہ نگار نے بڑی کڑی نظر رکھی ہے اور یہی چیز اس کے افسانوں کو فرسودگی سے بچاتی ہے۔

یوں یہ فرسودگی پیدا نہ ہونے کے اسباب اور بھی ہیں۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ گزری ہوئی باتیں پوری بے تکلفی اور روانی سے بیان کر کے باتوں میں کہانی کا سماں پیدا کر لینے کا افسانہ نگار کو خاص ملکہ ہے۔ اس کی لکھی ہوئی باتیں اس طرح پڑھی جاتی ہیں جیسے کوئی ...... خوش بیان دوست ایسے لوگوں کی آپ بیتیاں سنا رہا ہے جس سے اسے مدتوں سابقہ رہا ہے۔ اس کی سیدھی سادی بامحاورہ زبان اور روزمرہ میں جو لوچ اور قوت ہے اس سے بات کی تاثیر اور بھی بڑھتی رہتی ہے۔

انتظار حسین نے جس بھاری بھرکم لہجے اور رچے ہوئے انداز میں کئی برس پہلے کہانیاں لکھنی شروع کی تھیں وہ اب بھی ویسا ہی بھاری بھرکم رچا ہوا اور تازہ

شگفتہ ہے۔ لیکن اب چند دنوں سے یہ احساس پیدا ہو چلا ہے کہ جو مناظر انھوں نے اپنے لکھنے والوں کو دکھائے ہیں اور جن کرداروں سے ان کی جان پہچان کرائی ہے ان میں گو فرسودگی تو اب بھی پیدا نہیں ہوئی لیکن ان میں مناظر کی پہلی سی شوخی اور شخصیتوں میں پہلی سی کشش یقیناً نہیں رہی۔ اگر انتظار حسین اب بھی اپنے گرد و پیش کی زندگی اور آس پاس کے کرداروں سے گھبرا کر اسی ماحول میں پناہ لینے پر مقرر ہے جو ان کا خاص ماحول ہے تو انھیں شاید اپنے افسانوں کے لئے پڑھنے والوں کا ایک نیا حلقہ تلاش کرنا پڑے۔

جس طرح انتظار حسین نے اپنے افسانوں کے لیے ایک خاص معاشرہ اور ماحول کو منتخب کر کے اسی معاشرے کی زندگی کے چھوٹے چھوٹے پہلوؤں اور کرداروں کو اپنے مختلف افسانوں کا موضوع بنایا ہے اسی طرح اشفاق احمد نے کسی ماحول کو اپنے لئے مخصوص کرنے کے بجائے ایک موضوع اپنے لئے منتخب کر لیا ہے اور اس انتخاب کے بعد مختلف فضاؤں میں اس موضوع کو مختلف صورتوں میں اختیار کرتے دکھایا ہے ـــــ یہ موضوع محبت ہے۔ محبت ان افسانوں میں نت نئے رنگوں میں جلوہ گر نظر آتی ہے۔

اشفاق احمد کے نزدیک محبت کی اصلی جولانگاہ گھریلو زندگی ہے۔ گھریلو زندگی میں ماں باپ بہن بھائی، مالک، نوکر کس طرح غیر ارادی طور پر اپنی چھوٹی چھوٹی باتوں اور معمولی معمولی حرکتوں سے اپنے دل کی تہوں کو کھول کر رکھ دیتے ہیں کس طرح لب کی ایک جنبش اور ابرو کے ایک اشارے سے محبت کی ان بلندیوں اور ان گہرائیوں کی عکاسی اور غمازی ہوتی ہے۔ یہی ہلکے ہلکے اشارے، یہی بظاہر بے معنی سے لفظ اور فقرے اتنے وسیع مفہوم کے حامل ہوتے ہیں کہ جو کوئی ان اشاروں کو سمجھتا اور مفہوم سے آشنا ہوتا ہے، کس طرح بے قابو ہو کر اپنا سب کچھ قربان کر دینے پر آمادہ ہو جاتا ہے، کس طرح اس کی زندگی میں بار بار ایسے لمحے آتے ہیں کہ وہ محبت کے سوا زندگی میں اور سب چیزوں کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھتا ہے۔

گھریلو زندگی میں یوں تو انسان کی معاشرتی زندگی کے مختلف رشتے محبت کے اس وسیع مفہوم کے ترجمان ہیں لیکن محبت کا اصل جوہر اس وقت کھلتا ہے جب بچے اس رشتے کے تاروں کو جوڑتے ہیں۔ زندگی میں بچوں کا وجود محبت کی سب سے سچی اور سب سے مکمل تفسیر ہے۔ یہ اس محبت کی ایک سطح ہے جو ہمیں اشفاق احمد کے افسانوں میں دوسری چیزوں پر غالب اور حاوی نظر آتی ہے۔ اشفاق احمد کے افسانے "تلاش" اور "شبخوں" اسی محبت کی عکاسی کرتے ہیں۔

گھریلو زندگی سے الگ ہٹ کر محبت کی ایک سطح وہ ہے جسے ہم عموماً رومان کا نام دیتے ہیں۔ عورت اور مرد کی وہ محبت جس کی داستان ہر ادب اور ہر شاعری نے دہرائی اور ہر زمانے میں دہرائی ہے، اس محبت کی جو تصویریں ہمیں اشفاق احمد کے افسانوں میں ملتی ہیں، ان کا رنگ عام محبت سے ذرا ہٹ کر ہے۔ اس محبت کے اردگرد معصومیت کا ایک دل کش ہالا ہے۔ یہ محبت ایسی نہیں جو محبت کرنے والوں کو دیوانہ بنا دیتی ہو۔ انھیں ہر وقت کسی نشہ میں چور رکھتی ہو اور کبھی کبھی انھیں زندگی سے بیگانہ بنا دیتی ہو۔ ان افسانوں میں محبت کرنے والے ایک ایسی سادہ و معصوم فضا میں سانس لیتے ہیں کہ انھیں پڑھ کر دیکھنے والا سوچتا ہے کہ محبت کی یہی فضا اور اس کا یہی انداز سب سے حسین اور سب سے زیادہ پسندیدہ ہے۔ انسان خواہ کتنا ہی رومانی ہو جائے لیکن بچوں کی طرح معصوم بنے رہنے میں جو لطف اور سکون ہے وہ اور کسی طرح میسر نہیں۔

زندگی کی دوسری سطحوں پر اور معاشرے کے نسبتاً زیادہ پھیلے اور بکھرے ہوئے رشتوں میں بھی محبت کی حکمرانی ہے۔ ہندو کو مسلمان سے اور مسلمان کو عیسائی سے پڑوسی کو پڑوسی سے، انسان کو بے زبان جانوروں سے ایسی محبت ہو سکتی ہے کہ اس کے خلوص اور اس میں زندگی کا سارا فریب اور اس کی ساری تلخی جذب ہو جاتی ہے، فنا ہو جاتی ہے، بڑے سے بڑا دشمن سچا دوست بن جاتا ہے، معمولی معمولی باتوں میں اتھاہ سمندروں کی گہرائی دکھائی دیتی ہے، تلاش

سنگدل، بابا اور راتی کی تخلیق محبت کے اسی جذبے سے ہوئی ہے۔

محبت، گھریلو زندگی، معصوم بچے ------ یہ چیزیں اشفاق احمد کے دلپسند موضوعات ہیں۔ لیکن ایک اور موضوع جو زمانے کے اثر نے انھیں دیا ہے، انسانی ذہن کی اس کیفیت کی مصوری ہے جو حال کی زندگی کے انتشار اور اضطراب نے پیدا کی ہے۔ انسان اپنے گردوپیش کی زندگی سے اکتا کر ماضی کی یادوں میں پناہ اور بسیرا لیتا ہے۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں میں سے اکثر کے یہاں ماضی کی یادوں کے نقش ہمیں ملتے ہیں ان میں گھرا ہوا انسان عموماً افسردہ دلی، اکتاہٹ اور بے زاری کا ستایا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ان اکتائے ہوئے بیزار انسانوں میں سے اکثر کا حال یہ ہے کہ جب موجودہ زندگی میں انھیں کوئی سہارا، خوشی کی کوئی لہر اور روشنی کی کرن نہیں دکھائی دیتی تو وہ خودکشی کر لینے کے بجائے، ماضی کے تصورات میں غرق ہو کر غموں سے نجات حاصل کرتے ہیں اور اس لئے ان کا تصور ان کے سامنے ماضی کی جن یادوں کو مجسم بنا کر پیش کرتا ہے، ان میں مسرت کا ہلکا سا احساس یا لذت کا معمولی سا شائبہ بھی نہیں ہوتا۔ ان تصورات میں ڈوبنے والے کی غم انگیز ذہنی کیفیت ماضی کے رنگین تصورات پر بھی غم کا سایہ ڈال دیتی ہے۔ اشفاق احمد کے افسانوں میں حال کو چھوڑ کر...... ماضی کی طرف رخ کرنے کا رجحان ہے۔ اس نے افسردگی کی وہ صورت کہیں اختیار نہیں کی جو دوسرے افسانہ نگاروں میں عام ہے۔ یہ یاد ان کے افسانوں میں عموماً دل خوش کن نغموں کی طرح گونجتی اور نسیم بہار کی طرح لہراتی ہے۔ ان یادوں میں بڑوں کے لئے وہی لذت ہے جو بچوں کو پریوں کی کہانیوں میں محسوس ہوتی ہے۔ اشفاق احمد کے افسانے "رات بیت رہی ہے" "مسکن" "توتا کہانی" اور "عجیب بادشاہ" انھیں حسین یادوں کی کہانیاں ہیں، جن میں کہیں کہیں درد کی ایک کسک ہے جو تلخ ہونے کی جگہ شیریں سی ہے۔

اشفاق احمد کے افسانے موضوعات کی دلچسپی اور شیرینی کے علاوہ

اس لئے بھی پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں کہ ان کی پوری فضا میں ایک شگفتگی ہوتی ہے۔ وہ سیدھی سادی بات کو ایسے شاعرانہ انداز میں کہنے کے عادی ہیں کہ کبھی یہ سیدھی سادی بات افسانے کے بجائے کسی حسین نظم کا موضوع معلوم ہوتی ہے۔ اشفاق احمد کے افسانوں میں اس ادبیت اور شعریت کا عکس تو ہر جگہ ہے لیکن اس طرح جیسے یہ چیزیں بغیر کسی کوشش یا ارادے کے خود بخود افسانے میں آگئی ہیں۔ یہی حال کہانی کے ڈھانچے اور ترتیب کا ہے۔ اس کی ساری چولیں عموماً اس طرح درست ہوتی ہیں کہ پڑھنے والے کے ذہن کو ادھر اُدھر بھٹکنا نہیں پڑتا۔ افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا رہتا ہے آہستہ آہستہ اس کی فضا بنتی اور مکمل ہوتی رہتی ہے لیکن فضا کی اس تکمیل میں یہ کہیں نہیں معلوم ہوتا کہ افسانہ نگار نے کسی کاوش سے کام لیا ہے اس کی ابتدا، اس کا ارتقا اور اس کے انجام —— ہر چیز میں ایک ہمواری ہوتی ہے؛ ایک سکون ہوتا ہے۔ فن کے مختلف عناصر کو ہر طرح تلاطم سے محفوظ رکھنا اشفاق احمد کے افسانوں کی بہت بڑی خصوصیت ہے۔

اشفاق احمد کو اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں پر کئی حیثیتوں سے تفوق و برتری حاصل ہے۔ اس کے باوجود کہ انھوں نے اپنے لئے چند موضوع مخصوص منتخب کیے ہیں وہ صرف انھیں موضوعات کے دست نگر اور محتاج نہیں اور اس کے باوجود کہ انھوں نے ایک سیدھے سادے اور معصوم شاعرانہ اسلوب کو اپنا انداز خاص بنایا ہے۔ ان میں بات کو نئے سے نئے انداز میں کہنے کی جرأت ہے۔ ان کے افسانوں میں زبان و بیان کے بہت سے نئے تجربوں کے سراغ ملتے ہیں اور یہ چیز انھیں مستقبل کا افسانہ نگار بناتی ہے۔

(۳)

یہ ہے افسانہ نگاروں کی نئی پود کے کارناموں کا ایک سرسری سا جائزہ۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنی ادبی زندگی کے سات آٹھ برسوں میں جو کچھ لکھا ہے اسے

ایک ایک کے کام کو الگ الگ کر کے دیکھا جائے تو ان میں وہ طرح طرح کے محاسن نظر آتے ہیں جن کی بنا پر ہم ان کے کارناموں کو سراہتے ہیں اور انھیں اس صنفِ ادب کے خدمت گزاروں میں شمار کرتے ہیں۔ ان لوگوں نے اپنے افسانوں کے لئے موضوع تلاش کرتے وقت خلوص اور جستجو سے کام لیا ہے۔ ہر ایک لکھنے والے کا ایک نہ ایک میدان ہے جس میں اس نے اپنے فکر و فن کی جولانیاں دکھائی ہیں، جس خاص طرح کے ماحول اور جیسے کرداروں کو کسی خاص افسانہ نگار نے زیادہ قریب سے دیکھا ہے اس کے متعلق اپنے افسانوں میں کچھ نہ کچھ کہا ہے —— شاذ ہی کوئی افسانہ نگار ہے جس نے اس اصول کی پابندی کی ہو۔

دوسری بات یہ ہے کہ ان سب نے موضوع کے انتخاب کے بعد اسے پیش کرنے کے انداز میں عموماً فن کے لوازم کو پیش نظر رکھا ہے اور جس حد تک جسے فن کے مبادیات اور اصول سے مناسبت اور لگاؤ ہے اس حد تک اس نے انھیں اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جہاں تک بات کے کہنے کا تعلق ہے، ہر ایک کی کوشش یہ رہی ہے کہ اسے زبان و بیان پر جس حد تک قدرت ہو اسے پوری طرح صَرف میں لائے بلکہ اس سے کچھ قدم اور آگے بڑھ کر بعض نے بیان میں نئے تجربے کر کے تھوڑی بہت جرأت کا ثبوت دیا ہے۔ ان میں سے اکثر نے موضوع کے انتخاب، مقصد کے اظہار، فنی رسوم کی پابندی اور حُسنِ بیان سے الگ اپنے افسانوں کا مقصد یہ جانا ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن پر کوئی نہ کوئی نقش چھوڑ دے۔ مجموعی تاثر کو جو حقیقت میں اچھے فن کی سب سے اہم کسوٹی ہے انھوں نے دوسری چیزوں سے زیادہ اہمیت دی ہے۔

ان باتوں کے علاوہ دو خاص باتیں اور ہیں —— ایک تو یہ کہ ان میں سے ہر ایک کے سامنے اپنے افسانوی ادب کا پورا سرمایہ ہے، ہر ایک نے پریم چند سے لے کر اپنے قریبی ہم عصروں کے کئے ہوئے کام پر نظر رکھی ہے اور اس طرح اس فن کے ماضی اور حال کو نظر میں رکھ کر جو انھیں خود بھی محبوب ہے، اسکی بہترین

روایات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے اور اس کے تسلسل کو قائم رکھنے کی بھی کوشش کی ہے ـــــ ان لکھنے والوں کے افسانوں میں پریم چند، علی عباس حسینی، سجاد حیدر یلدرم، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور عصمت چغتائی کی چھوڑی ہوئی روایتوں کا عکس صاف نظر آتا ہے اور اس طرح ان کی وساطت سے فن کا سارا ترکہ جو ان کے پیش روؤں نے امانت کے طور پر ان کے سپرد کیا ہے اگلی نسل تک پہنچے گا۔

لیکن مجموعی حیثیت سے ان افسانوں کے فنی مرتبہ کو تولا جائے اور اس بات کا اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ ان افسانہ نگاروں کی فنی تخلیقات اس ماضی کی روشنی میں جس کی یاد اب بھی دلوں کو گرماتی اور تڑپاتی ہے، کیا مرتبہ اور حیثیت رکھتی ہیں تو پڑھنے والے کا سارا جوش، سارا ولولہ سرد پڑ جاتا ہے، اس لئے کہ ان افسانوں کی عام سطح ویسی نہیں جیسی ان سے ذرا پہلے کے لکھنے والوں کے افسانوں کی تھی۔ تقسیم سے پہلے احمد علی، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، منٹو، احمد ندیم قاسمی نے افسانوں کا جو معیار قائم کیا تھا وہ موجودہ دور میں آکر گرا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کو چھوڑ کر جن کے افسانوں کی سطح فنی حیثیت سے پہلے سے بلند ہوئی ہے، باقی دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں انحطاط اور تنزل نے راہ پائی ہے، ان میں سے کسی نے سرے سے لکھنا ہی چھوڑ دیا، کسی نے اکا دکا افسانے لکھ کر بمشکل اپنے نام کو زندہ رکھا اور کسی نے نمایاں طور پر اپنی حیثیت اور مرتبہ کو نقصان پہنچایا۔ لیکن ان افسانہ نگاروں نے زوال کے اس دور سے پہلے جو کچھ لکھا تھا اگر اس کا سختی سے جائزہ لیا جائے تو اس میں خاصی تعداد ایسے منتخب افسانوں کی نکل آئے گی جنھیں دنیا کے بہترین افسانوں میں شامل کیا جاسکتا ہے لیکن موجودہ دور کے افسانوں میں اس معیار کا افسانہ ذرا مشکل ہی سے ملے گا اور یہ چیز ظاہر ہے کہ افسانے کے مستقبل کے لئے خوش آیند اور حوصلہ افزا نہیں ـــــ پھر ایک بات اور بھی ہے جب بیدی، عصمت

کرشن چندر اور حیات اللہ انصاری نے لکھنا کم کر دیا اور لوگوں نے یہ محسوس کیا کہ افسانہ کے شباب کو گھن لگنے شروع ہو گئے ہیں تو ایک چیز بھی جس سے یہ بارِ غم ہلکا بھی ہوتا تھا اور وہ یہ کہ زوال کے اس طوفان میں بھی۔۔۔ کچھ سینہ سپر ادا تھے اور موجوں کے تلاطم کا مقابلہ کرتے دکھائی دے رہے تھے۔ افسانہ نگاروں کی نئی پود نے کام تو بہت کیا لیکن پرچم کو اٹھا رکھنے کا وہ مشکل کام ان سے پورا نہ ہو سکا جسے بلونت سنگھ، غلام عباس اور عسکری نے انجام دیا تھا۔ ان کے افسانوں سے اگلی نسل کو کوئی رہنما حاصل ہونے کی کوئی توقع نہیں۔ وہ یہ مشکل صرف اتنا کر سکے ہیں کہ لکھ لکھ کر اپنے قدم جمائے ہیں اور کسی نہ کسی طرح فن کے تسلسل کو بھی قائم رکھا ہے، لیکن فن اور فن کی روایت کے تسلسل میں لازمی طور پر ارتقا کی جو نشانیاں ملی ہیں وہ ان افسانہ نگاروں کے یہاں بس یوں ہی برائے نام ہیں اور یہی وجہ ہے کہ جنھوں نے اپنے افسانے کا روشن ماضی دیکھا ہے جب اسے یوں انحطاط کی طرف جاتے دیکھتے ہیں تو وہ جذباتی بن کر علی عباس حسینی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری اور عصمت چغتائی کے ان اکا دکا افسانوں کو تبرک سمجھ کر پڑھتے ہیں جو انھوں نے اس دور میں لکھ کر بھی اپنے فن کی عظمت کی یاد کو تازہ رکھا ہے۔ وہ احمد علی اور حسن عسکری سے عاجزی کے ساتھ پوچھتے ہیں کہ تم نے افسانے کی طرف سے کیوں منہ موڑ لیا۔ منٹو اور کرشن چندر پر بگڑتے ہیں کہ تم نے کیوں اپنے فن کو خراب کیا۔ غلام عباس، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر اور ہاجرہ مسرور کی طرف احسان مندی سے دیکھتے ہیں کہ انھوں نے جو کچھ لکھا اس میں فن کی اس سطح سے نیچے نہیں اترے جو ان کی اپنی سطح ہے —— اور احمد ندیم قاسمی کے وہ اور زیادہ احسان مند ہیں کہ انھوں نے فن کی سطح بلند کی ہے

لیکن ہمارے افسانہ نگار یہ سب کچھ نہیں کر سکے۔ اس سلسلے میں قدرتی طور پر پہلا سوال تو ذہن میں یہ آتا ہے کہ وہ ایسا کیوں نہیں کر سکے؟ دوسرا یہ کہ کیا وہ سب کچھ نہیں کر سکیں گے جو ان کے پیش رو ان سے پہلے کر چکے ہیں؟

پہلے سوال کے کئی جواب ہیں ــــــــ نئی پود کے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کے لیئے نئے نئے موضوع تلاش کیے ہیں لیکن انتشار اور اضطراب کے اس دور میں انھوں نے اپنے آپ کو منجدھار میں نہیں پڑنے دیا۔ زندگی کے تلاطم کا تماشا انھوں نے دور سے کھڑے ہو کر دیکھا ہے اور اگر کبھی ہمت کر کے اپنی کشتی موجوں میں ڈالی بھی ہے تو بڑی احتیاط سے ہر طرح کے بھنور، ہر طرح کے تھپیڑے سے بچ کر نکلے ہیں۔ اور اس طرح ایک طرف تو دیکھنے والوں کو یہ دھوکہ دینے کی کوشش کی ہے کہ ان کی کشتی دریا کے دھارے کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھ رہی ہے اور دوسری طرف چپکے چپکے بس اسی کوشش میں مصروف رہے ہیں کہ کشتی کسی طرح منجدھار کے قریب بھی نہ جانے پائے۔ نئے لکھنے والوں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی سے یوں دور رہنے کی عادت ڈال لی ہے۔ اس نے انھیں ماضی کے سہانے خواب ضرور دکھلائے ہیں لیکن فن ماضی کے سہانے سپنوں سے زندہ نہیں رہتا یا آگے نہیں بڑھتا۔ زندگی معمولی زمانوں میں بھی فن کاروں سے قیادت اور رہنمائی کی طالب ہوتی ہے۔ چہ جائیکہ اس وقت جب اسے قدم قدم پر مشکلوں کا سامنا ہے اور اندھیری راہ میں اسے کچھ سوجھتا نہیں۔ وہ اپنے فن کاروں سے رہنمائی کی بھیک مانگتی ہے۔ لیکن فن کاروں کے کیسے تو خود خالی ہیں، ان کے دامن تو خود دوسروں کے آگے پھیلے ہوئے ہیں وہ کسی کو کیا دیں۔ ہمارے نئے افسانہ نگاروں کی سب سے بڑی کمزوری یہی ہے۔ انھوں نے بظاہر زندگی سے ربط قائم رکھ کر بھی اس کی طرف سے آنکھیں پھیری ہیں۔ اس کے ساتھ ان کی ہمدردی دکھاوے کی ہمدردی ہے، اس لئے کہ زندگی کو وہ جس شکل میں دیکھ رہے ہیں خود اس میں پھنس جانے کا اندیشہ انھیں لرزائے دیتا ہے۔

جرأت کی یہی کمی تکنیک اور اسلوب کے سلسلہ میں بھی نمایاں ہے جس فن کے خالق اور مظہر نئے تجربوں سے ڈر کر یا گھبرا کر صرف پرانی ڈگر پر چلنے کو فن کی سب سے بڑی خدمت سمجھنے لگیں وہ فن آگے بڑھنے کی جگہ ہمیشہ پیچھے کی طرف ہٹتا ہے۔

تجربے خواہ وہ ذاتی حیثیت سے کسی مفید یا دیرپا نتیجے یا اثر کے حامل نہ ہوں، فن میں زندگی کی روح برقرار رکھتے ہیں۔ ایک غیر موثر نتیجہ دوسرے اور دوسرا تیسرے کو جگہ دیتا ہے اور تجربوں کا یہ تواتر بالآخر فن کی ترقی کی راہیں کھولتا اور استوار کرتا ہے۔ ان تجربوں کی بنیاد میں اگر روایت کا علم اور احترام بھی شامل ہو تو تکنیک میں لازمی طور پر ایسی خصوصیات کی تخلیق ہوتی ہے کہ فن زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں اور ترقی پذیر میلانات سے ہم آہنگ اور ان کا ہمنوا بن جاتا ہے۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں نے تکنیک اور اظہار کے معاملے میں تجربوں کی اہمیت کو یا تو محسوس ہی نہیں کیا یا جان بوجھ کر اس کی طرف سے اجتناب اور بے نیازی برتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کیا ان حالات میں ہمیں افسانے کے مستقبل کی طرف سے مایوس ہو جانا چاہیے؟ اس کا جواب بھی نئی پود کے افسانہ نگاروں کے افسانے دیتے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں میں ان صلاحیتوں کی کمی نہیں جو اچھی افسانہ نگاری کا لازمہ سمجھی جاتی ہیں —— کمی صرف ایک چیز کی ہے اور وہ یہ کہ افسانہ نگار اپنی صحیح حیثیت کا اندازہ لگانے کے لیے خود اپنی طرف دیکھنے کے بجائے دوسروں کی طرف دیکھنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ ہماری ادبی زندگی کا انداز کچھ اس طرح کا ہو گیا ہے کہ اس میں فن کی پرکھ کے معیاروں پر طرح طرح کے پردے پڑ گئے ہیں۔ دوستوں کی دوستی، دشمنوں کی دشمنی، ادبی جماعتوں کی دھڑے بندیاں، رسالوں کے تقاضے اور ان کی جھوٹی سچی ثناخوانی، اس طرح کی چیزیں ہیں جو فن کار کو لازمی طور پر اپنے متعلق کسی نہ کسی فریب میں مبتلا کر دیتی ہیں اور وہ ایک مرتبہ جس راستے پر چلنا شروع کر دے اس سے ہٹ کر کسی اور ڈگر کے اپنانے کو یا تو اپنی توہین سمجھنے لگتا ہے یا تن آسانی اور سہل انگاری اسے کسی اور طرف نہیں جانے دیتی۔

اس لیے نئی پود کے افسانہ نگار اگر اپنے آپ کو ان سارے پھندوں سے

نکال کر جس میں ہماری ادبی زندگی گرفتار ہے صرف احتساب نفس کو اپنا رہنما بنائیں تو انتظار حسین، اشفاق احمد، دیویندر اسر اور انور عظیم ہر ایک میں اس بات کی صلاحیت ہے کہ وہ افسانہ نگاروں کی اگلی نسل کی قیادت کر سکیں۔ قیادت کی یہ ذمہ داری جو موجودہ نسل کے ہر ادیب پر ایک فریضہ کی طرح عائد ہوتی ہے اگر پوری طرح محسوس کی جائے تو اس کے کئی مطالبات ہیں —— فن کا سب سے پہلا مطالبہ تو یہ ہے کہ کوئی افسانہ نگار اپنے کام کو آسان سمجھ کر اختیار نہ کرے۔ فن خواہ وہ کہانی کہنے کا فن ہی کیوں نہ ہو فن کار سے خونِ جگر کا طالب ہوتا ہے۔ کہانی لکھنے والا مطالعے اور مشاہدے میں پوری کاوش سے کام لے کر اپنی کہانی کو اپنے احساس تخیل اور فکر کی گہرائی میں ڈوب کر اور اپنے آپ کو انسان اور زندگی کا خدمت گزار سمجھ کر کہانی لکھے تو وہ اس بات کا حقدار بنتا ہے کہ لوگ رہبری کے لیے اس کی طرف نگراں ہوں۔ ہمارے اکثر افسانہ نگاروں میں یہی کمی ہے کہ وہ اپنے کام کو آسان سمجھ کر اختیار کرتے اور آسان سمجھ کر ہی انجام دیتے ہیں اور اس لیے ان کے افسانے بیدی، حیات اللہ انصاری اور عصمت کی سطح تک بھی نہیں پہنچ سکتے۔ یوں انتظار حسین اپنے آپ کو اس علاقائی ماحول سے باہر نکال سکیں اور اپنے مشاہدہ اور تخیل کو زیادہ وسیع میدانوں میں سفر کرنے کا موقع دیں۔ اشفاق احمد زندگی کے مسائل کے معاملے میں ذرا اور سنجیدہ بنیں۔ دیویندر اسر لہجہ میں اعتدال پیدا کر سکیں، انور عظیم اپنے افسانوں کو عام کرنے سے پہلے انھیں فکر کی ایک ہلکی سی آنچ اور دے لیا کریں، اے حمید مناظر کی رنگینیوں میں ڈوبنے کے بجائے زندگی کی تلخیوں سے کچھ اور زیادہ دوچار ہونے کی عادت ڈال لیں تو ان کا اس سطح تک پہنچنا کچھ ایسا مشکل کام نہیں۔ جس سطح کو میں نے قیادت اور رہنمائی کی سطح کہا ہے اور جہاں پہنچ کر افسانہ نگار ایسے افسانے بھی لکھ سکتا ہے جو ہر زمانے میں منتخب سمجھے جا سکیں۔

ضمیمہ ○ مرتّب : ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

کچھ وقار عظیم صاحب کے بارے میں

سوانحی خاکہ :

" ----- نام انکل سے رکھ دیئے جاتے ہیں۔ مسی کی خصوصیات کا ان میں مطلق دخل نہیں ہوتا ----" (بابائے اردو)

نام رکھتے وقت یہ ممکن بھی نہیں ہوتا لیکن وقار عظیم صاحب کا نام عین مین ان کے حسبِ حال نکلا ---- وہ اسم بامسمیٰ ہونے کی مکمل اور بھرپور مثال ہیں ---- وقار اور عظمت ان کا امتیاز اور اختصاص ہے - وہ اپنی ذات میں معلمین کی برگزیدگی کا اعتبار و افتخار یا علامت ہیں۔ ان کے دم سے اس پیشے کی تقدیس و تحریم، وقار و آبرو اور معلم و متعلم کے رشتے کی مان دان سلامت ہے۔ ترسیلِ علم، فن ہی نہیں فسوں بھی ہے، وقار عظیم صاحب نے اسے سچ کر دکھایا ہے۔ تدریس کو انہوں نے عبادت اور ریاضت کا ہم عناں و ہم معنی بنا لیا ہے اور یہ وہ منزلِ بلند ہے جہاں غالباً" وہ تنہا بھی ہیں اور تصرفِ ذات کے اعجاز اور لحاظ سے پارس کی صفت کے حامل بھی۔

وقار عظیم صاحب جس خاموشی، تندہی اور خوش دلی سے بہ یک آن مختلف اور متنوع کاموں میں لگے رہتے ہیں، جس قدر کام کرتے ہیں اور جس ذمہ داری، صحت اور تیز رفتاری سے کام کرتے ہیں اکثر اس پر حیرت ہوئی ہے۔ غیرت بھی آئی ہے۔ انہوں نے ادب کے متعدد وقیع تنقیدی تجزیے اور مطالعے پیش کیے ہیں ان کا تصنیف و تالیف کا کاروبار شوق پوری ایک تہائی صدی پر پھیلا ہوا ہے۔ انہوں نے ۱۹۳۴ء میں ایم اے کیا۔ ان کی پہلی دو کتابیں "افسانہ نگاری" اور "ہمارے افسانے" اس زمانے میں طبع ہوئیں، جب وہ ایم اے کے طالب علم تھے ----- دور طالب علمی کے ان اولین نقوش ہی کے وزن و وقعت کا یہ عالم ہے کہ آج بھی یہ کتابیں پاک ہند کی مختلف یونیورسٹیوں میں ایم اے کے نصاب میں شامل ہیں۔

وقار عظیم صاحب کا شمار بجا طور پر اُردو کے مقبول' محتاط او رممتاز ترین ناقدین ادب میں ہوتا ہی- داستان اور افسانہ ان کا خاص موضوع اور میدان ہے لیکن وہ کہیں بند نہیں جہاں جہاں سے وہ گزر گئے ہیں :

وہاں وہاں پھول کھل گئے ہیں

ادب اور زندگی کے ہر موضوع اور مسئلے میں انہیں نفسِ ملمت حاصل ہے- بایں ہمہ "افسانوی ادب" پر انہوں نے باندازِ خاص توجہ کی ہے اور حق یہ ہے کہ اس کم عیار زمین کو ان کی دیدودریافت اور تحسین و التفات نے چہارم آسماں کر دیا!

مشرق اور مغرب' ہر دو کے علمی سرمائے سے باخبر' خوش مزاج اور تازہ کار ناقدینِ ادب کے اس گروہ میں جس کا سلسلہ رشید احمد صدیقی اور علی عباس حسینی سے شروع ہوتا ہے' وقار عظیم صاحب کا نام اور مقام بہت بلند ہے- اس شہرت سے ان کی حیثیت کا ایک دوسرا پہلو جس کا تعلق دریافت و بازیافت سے ہے' قدرے دب گیا ہے- وہ قدر اول کے نقاد ہونے کے ساتھ ساتھ بلند پایہ محقق بھی ہیں- ان کی تنقید میں بہ قول شخصے اچھی خاصی ریسرچ ورک کی شان ہوتی ہے-

وقارعظیم صاحب کا مزاج تحقیق سے بڑی مناسبت رکھتا ہے- اس میں بے حد توانائی اور استواری ہے- ایک طرف وہ کان کے کچے نہیں' دوسری طرف بے جا ضد اور بے بنیاد اڑ اور ہٹ سے بہت دور اور نفور ہیں- خبر و نظر' ضبط و صبر اعتدال و توازن' محنت' ریاض لگن اور لگاؤ' یہ وہ لوازم اور خصوصیات ہیں جو ایک محقق کے لئے از بس ضروری ہیں وقار عظیم صاحب ان جواہر سے بدرجہ اتم متصف ہیں- ان خداداد صلاحیتوں سے ہٹ کر اور بڑھ کر بے خطا قوتِ فیصلہ اور بات کی لم تک پہنچنے کی غیر معمولی استعداد وقار عظیم صاحب کی ایسی خصوصیت ہے جو انہیں محققوں میں بھی ممتاز اور متمائز کرتی ہے-

وقار عظیم صاحب نے ادب کے تحقیقی سرمائے میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے- "اقدار و مقدار" کے اعتبار سے اس طرح کا کام اور بہتوں نے ان سے بہتر اور وسیع تر انجام دیا ہو گا' لیکن ملک میں تحقیق کا جتنا اور جیسا صحیح مذاق اُن کے طفیل عام ہوا اس کی کوئی دوسری مثال پیش نہیں کی جا سکتی- آج اس میدان کے بیشتر مردِ قوی وقار عظیم صاحب ہی کے تربیت یافتہ ہیں- ایم- اے اور خصوصیت سے پی ایچ ڈی کی سطح پر جتنے اصحابِ علم نے ان کی نگرانی و رہنمائی میں منزل پائی ہے اس کی تعداد پاکستان کی کسی یونیورسٹی کے کسی بھی استاد سے زیادہ ہے .....

(۱۹۶۷ء)

یہ باتیں ۱۹۶۷ء میں کہی گئی تھیں، ۱۹۷۶ء میں ان کا انتقال ہو گیا --- واقعہ یہ ہے کہ وہ ایک معتبر اور ذمہ دار نقاد اور محقق اور تازہ واردانِ بساطِ ادب و تحقیق کے لئے ایک مینارۂ نور اور خضرِ خجستہ گام کی حیثیت رکھتے تھے انہوں نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ:

"محقق ہونے کا دعویٰ میں نہیں کرتا لیکن اگر تنقید میں میری بات سنی جاتی ہے اور پسند کی جاتی ہے تو ہر تنقید کے پیچھے تھوڑی بہت تحقیق ضروری ہے۔ کوئی نقاد صحیح تنقید اس وقت تک کر ہی نہیں سکتا جب تک اس کا مزاج تحقیقی نہ ہو"۔

وقار عظیم صاحب کے اس ذکرِ عزیز کو میں ان کے مختصر کوائف نامے پر تمام کرتا ہوں --- اس خاکے میں اضافے کی تو بڑی گنجائش ہے، لیکن اسے مختصر تر کرنا میرے لیے محال ہے --- امید ہے کہ پڑھنے والے میری اس مشکل کا احساس کریں گے۔

وطن : قصبہ انبیٹھہ تحصیل گنگوہ ۔ ضلع سہارنپور

ولادت : الہ آباد، دسمبر ۱۹۰۹ء ، بمطابق سرٹیفکیٹ، ۱۵ اگست ۱۹۱۰ء

دادا : سید فضل عظیم ۔ ڈپٹی کلکٹر ہمیرپور، کانپور (فارسی اور اردو کے نعت گو شاعر)

نانا : ادیب میرٹھی (صاحب دیوان غزل گو شاعر)

والد : سید مقبول عظیم عرش (ولادت ۸۳-۱۸۸۲ء ۔ وفات مئی ۱۹۳۵ء)

حقیقی والدہ : انتقال ۔ میرٹھ ، ۱۹۲۲ء

دوسری والدہ : (سگی خالہ ۔ کلثوم بیگم) ۔ وفات مارچ ۱۹۳۵ء

بھائی بہن : پروفیسر اقبال عظیم (ولادت ۸ جولائی ۱۹۱۳ء) ، کراچی

مسعودہ بیگم (وفات ۱۹۱۶ء) ۔ بیگم محمود رضوی ، کراچی

معراج عظیم (ولادت ۱۹۱۹ء ۔ وفات ، کراچی ۱۹۵۰ء)

دوسری والدہ سے بہن بھائی :

محبوب مشیر مرحومہ ، بیگم مشیر احمد علوی ، دہلی ،

احمد عظیم ۔ دہلی ۔ حامد عظیم ، دہلی ،

۳۔ انتخاب مومن (مع مقدمہ و تذکرہ)۔ ۱۹۴۲ء، ۱۹۵۱ء

۴۔ انشاء کی تعلیم، ۱۹۴۳ء

۵۔ نیا افسانہ۔ ۱۹۴۶ء، ۱۹۵۷ء، ۱۹۷۷ء

۶۔ علامہ راشد الخیری۔ ۱۹۴۶ء

۷۔ باغ و بہار (مع مقدمہ)۔ ۱۹۵۲ء

۸۔ الف لیلہ سرشار، انتخاب مع مقدمہ، ۱۹۵۲ء

۹۔ آغا حشر اور ان کے ڈرامے، ۱۹۵۴ء، ۱۹۶۰ء، ۱۹۶۵ء، ۱۹۶۷ء، ۱۹۷۸ء، ۱۹۸۷ء،

۱۰۔ ہماری داستانیں، ۱۹۵۶ء، ۱۹۶۶ء، ۱۹۸۰ء، ۲۰۰۲ء

۱۱۔ اندر سبھا و شرح اندر سبھا، ۱۹۵۷ء

۱۲۔ داستان سے افسانے تک، ۱۹۵۹ء، ۱۹۶۵ء، ۱۹۸۰ء، ۱۹۹۰ء، ۲۰۰۲ء

۱۳۔ فردوس بریں (ترتیب مع مقدمہ)، ۱۹۶۲ء، ۱۹۶۷ء

۱۴۔ فن اور فنکار، ۱۹۶۶ء

۱۵۔ نقلیات (میر بہادر علی حسینی)، مئی ۱۹۶۶ء

۱۶۔ اقبال۔ شاعر اور فلسفی، ۱۹۶۸ء، ۱۹۹۷ء

۱۷۔ مقالات منتخبہ اورینٹل کالج میگزین (۱۹۲۵ء۔۔۱۹۷۰ء)، لاہور ۱۹۷۰ء

۱۸۔ اُردو کا کلاسیکی ادب۔ ڈرامے، جلد ہفتم تہم تا سیزدہم، ۱۹۷۰ء۔۔ ۱۹۷۶ء

۱۹۔ اقبال۔ معاصرین کی نظر میں، ۱۹۷۳ء

۲۰۔ ماڈرن اُردو شارٹ اسٹوریز فرام پاکستان۔ ۱۹۷۷ء، ۱۹۸۱ء

۲۱۔ اقبالیات کا مطالعہ۔ مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن۔ ۱۹۷۷ء، ۱۹۹۵ء

۲۲۔ فورٹ ولیم کالج، مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن۔ ۱۹۸۶ء، ۱۹۸۸ء، ۱۹۹۵ء، ۲۰۰۲ء

۲۳۔ بیتال پچیسی (مظہر علی خان ولا)۔ ۱۹۸۷ء

۲۴- اُردو ڈراما—فن اور منزلیں، مرتبہ: ڈاکٹر سید مُعین الرحمٰن، ۱۹۹۱ء

۲۵- چند قدیم ڈرامے، تعارف اور تجزیہ، مرتبہ: ڈاکٹر سید مُعین الرحمٰن، ۱۹۹۱ء

۲۶- اُردو ڈراما—تنقیدی اور تجزیاتی مُطالعہ، مرتبہ: ڈاکٹر سید مُعین الرحمٰن، ۱۹۹۶ء

۲۷- وقارِ غالب، مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن ۱۹۹۷ء

بعض قابلِ ذکر تراجم:

۱- دُنیا کی مختصر تاریخ، ایچ۔جی۔ ویلز، الہ آباد، ۱۹۳۸ء

۲- ہندوستان، پانچ ہزار سال پہلے، ۱۹۴۲ء

۳- تلاشِ ہند، جے۔ایل۔ نہرو، دہلی، ۱۹۴۵ء

۴- ہندوستان کا اتحاد، دہلی، ۱۹۴۶ء

۵- الحمرا کی داستانیں، لاہور، ۱۹۵۹ء

۶- آزاد تعلیم اور جمہوری نصب العین، لاہور، ۱۹۵۹ء

طبع دوم: آزاد تعلیم اور تہذیبِ نفس، لاہور، ۱۹۶۳ء

۷- مدرسے کی زندگی میں بچے کی رہنمائی، لاہور، ۱۹۵۹ء

۸- بیماری کے جذباتی اور نفسیاتی پہلو، لاہور، ۱۹۵۹ء

۹- امریکی ناول اور اس کی روایت، لاہور، ۱۹۶۲ء

۱۰- ایمرسن کے مضامین، لاہور، ۱۹۶۲ء

۱۱- بچوں کو بہتر بولنا سکھائیے، لاہور، ۱۹۶۳ء

۱۲- مطالعے کے بہتر طریقے، لاہور، ۱۹۶۳ء

۱۳- آئیے دوست بن جائیے، لاہور، ۱۹۶۳ء

۱۴- بچے کی جماعتی زندگی، لاہور، ۱۹۶۳ء

۱۵- دوست بنانا اور دوستی نبھانا، لاہور ۱۹۶۳ء

تعلیم : کانپور، اُناؤ، لکھنؤ، الہ آباد، علی گڑھ

بی۔اے لکھنؤ: ۱۹۳۲ء، ایم۔اے (اردو) الہ آباد: ۱۹۳۴ء، بی۔ٹی علیگڑھ ۱۹۳۶ء

بعض اساتذہ :

اُناؤ : مولوی انوار الحق۔

لکھنؤ: حامد اللہ افسر میرٹھی، علی عباس حسینی، اختر علی تلہری،

الہ آباد: ڈاکٹر ضامن علی، ڈاکٹر حفیظ سید، ڈاکٹر اعجاز حسین،

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر زبید احمد، نعیم الرحمٰن،

فراق گورکھپوری، پروفیسر دھیرندر ورما۔

علی گڑھ : ڈاکٹر خواجہ غلام السیدین، چوہدری عبدالغفور

پروفیسر محمد بشیر۔

شادی : لکھنؤ، ۲۷ دسمبر ۱۹۳۸ء

خسر : عابد حسین خاں (کوتوال آگرہ)، وفات: علی گڑھ ۹ دسمبر ۱۹۷۶ء

اہلیہ : بیگم عابدہ وقار، لاہور، وفات: لاہور ۲۳ جولائی ۱۹۹۵ء

بیٹیاں : مسز نیر محبوب، کراچی، مسز تنویر راشد لاہور، مسز کوثر ارتضیٰ حیدر، لاہور

بیٹے : انور وقار عظیم، لاہور؛ اختر وقار عظیم، اسلام آباد؛ اطہر وقار عظیم، کراچی؛

اظہر وقار عظیم، لاہور؛ اصغر وقار عظیم، کیلیفورنیا، امریکہ۔

منصبی، علمی اور تہذیبی مصروفیات :

اُستاد : شعبۂ اُردو، الہ آباد یونیورسٹی ۱۹۳۴ء

اُستاد : جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی ۱۹۳۸ء – ۱۹۴۲ء

اُستاد : دہلی پالی ٹیکنیک، گورنمنٹ آف انڈیا، دہلی ۱۹۴۲ء – ۱۹۴۶ء

مُدیر : آج کل، دہلی ۱۹۴۶ء – ۱۹۴۷ء

مُدیر : ماہِ نو، کراچی، ۱۹۴۸ء – ۱۹۵۰ء

مُدیر : نقوش، لاہور، شمارہ ۱۱ – ۱۸

مُدیر : اُردو، کراچی، بابائے اُردو نمبر، ۱۹۶۲ء

اُستاد : شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور فروری ۱۹۵۰ء ستمبر ۱۹۷۰ء

صدر شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۵ء – ۱۹۶۶ء

پرنسپل پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور ۱۹۶۵ء

غالب پروفیسر، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء – ستمبر ۱۹۷۰ء

نگران : ادارۂ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۴ء – ۱۹۷۱ء

رُکن : مجلسِ ادارتِ تاریخِ ادبیاتِ اُردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

رُکن : نصاب ساز کمیٹی، حکومت پاکستان

رُکن : مجلسِ استنادِ محکمۂ زبان دفتری، مغربی پاکستان

رُکن : منتظمہ مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

رُکن : بزمِ اقبال، لاہور

خازن : اقبال اکیڈمی پاکستان، لاہور

جج : آدم جی ادبی انعام، پاکستان رائٹرز گلڈ، لاہور

مشیر (اُردو) : پنجاب پبلک سروس کمیشن، لاہور

بعض اہم مطبوعات و مرتبات :

۱۔ ہمارے افسانے۔ ۱۹۳۵ء۔ ۱۹۵۰ء۔ ۱۹۷۶ء

۲۔ (فن) افسانہ نگاری ۱۹۳۵ء۔ ۱۹۵۰ء۔ ۱۹۶۰ء۔ ۱۹۰۰ء

۱۶- منطقی فکر کی طرف رہنمائی، لاہور، ۱۹۶۴ء

۱۷- لڑکوں اور لڑکیوں کے مسائل، لاہور، ۱۹۶۹ء

طبع دوم: مسائل والدین، لاہور ۱۹۸۸ء

وضع اصطلاحات (بہ اشتراک):

۱- اصطلاحاتِ معاشیات، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۶ء

۲- اصطلاحاتِ سیاسیات، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۸ء

۳- اصطلاحاتِ نفسیات، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۷۱ء

۴- اصطلاحات، اطلاقی نفسیات، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۷۲ء

۵- دفتری اصطلاحات و محاورات کی لغت (انگریزی - اردو)

حکومت پنجاب، لاہور، جون ۱۹۷۶ء

تاریخِ وفات: ہاجرہ میموریل کلینک، لاہور، ۱۷ نومبر ۱۹۷۶ء

قطعہ تاریخِ وفات: (از احسان دانش، بفرمائش اقبال عظیم):

آبدیدہ ہوئے خبر پاکر

جن میں تھا فطرتاً مذاقِ سلیم

منہ سے نکلا خدا اسے بخشے

اپنے الطاف سے بہشتِ نعیم

دانش، اقبال نے کہا رو کر

لکھیئے اک، نوحۂ وقار عظیم

نوحہ وقار عظیم

۶۹ + ۱۳۲۷ = ۱۳۹۶

عمر + ہجری سالِ ولادت = ہجری سالِ وفات